* UMASS AMHERST *
312066 0299 2495 8

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa31umass

GAZETTE

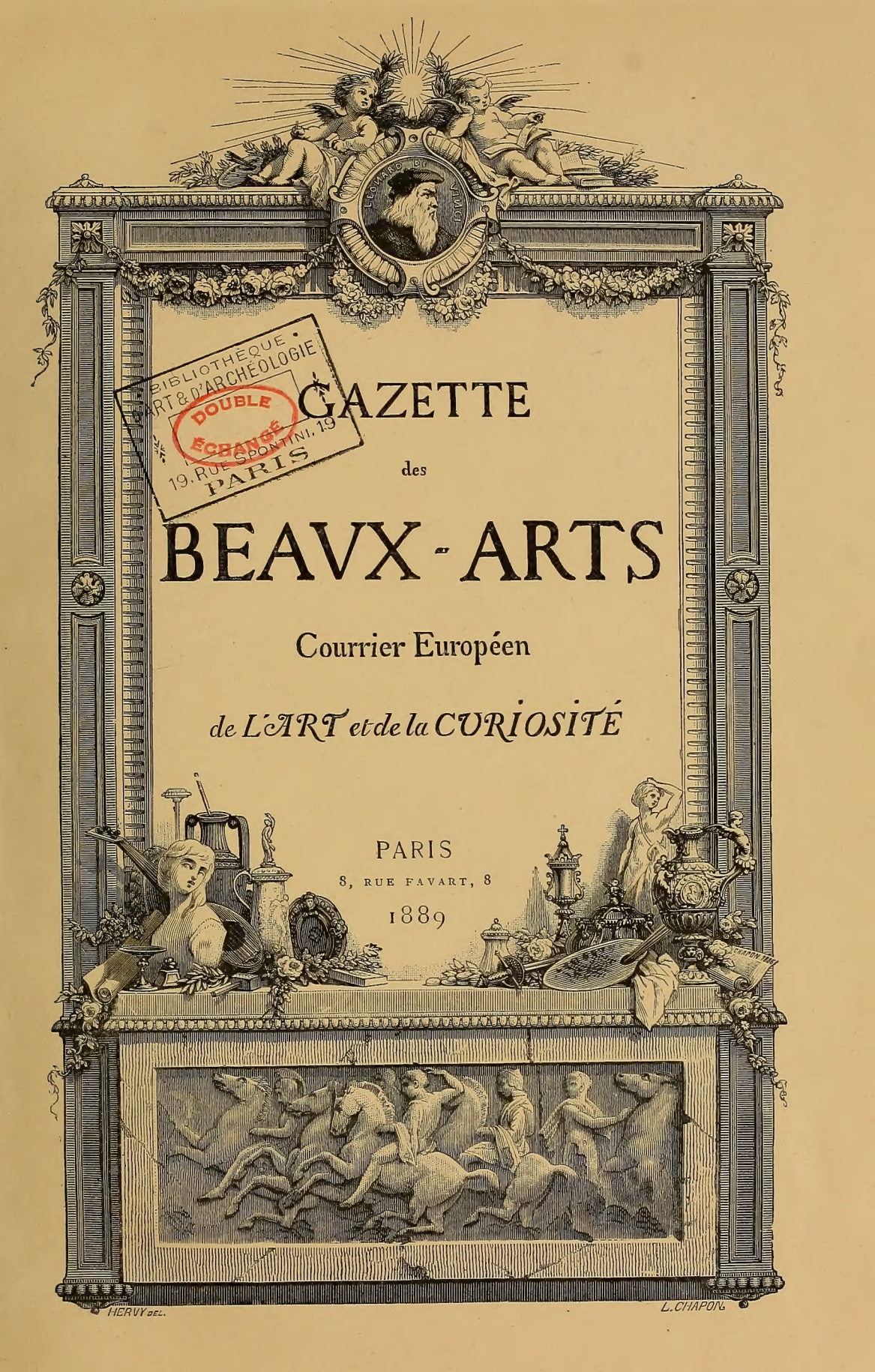
DES

BEAUX-ARTS

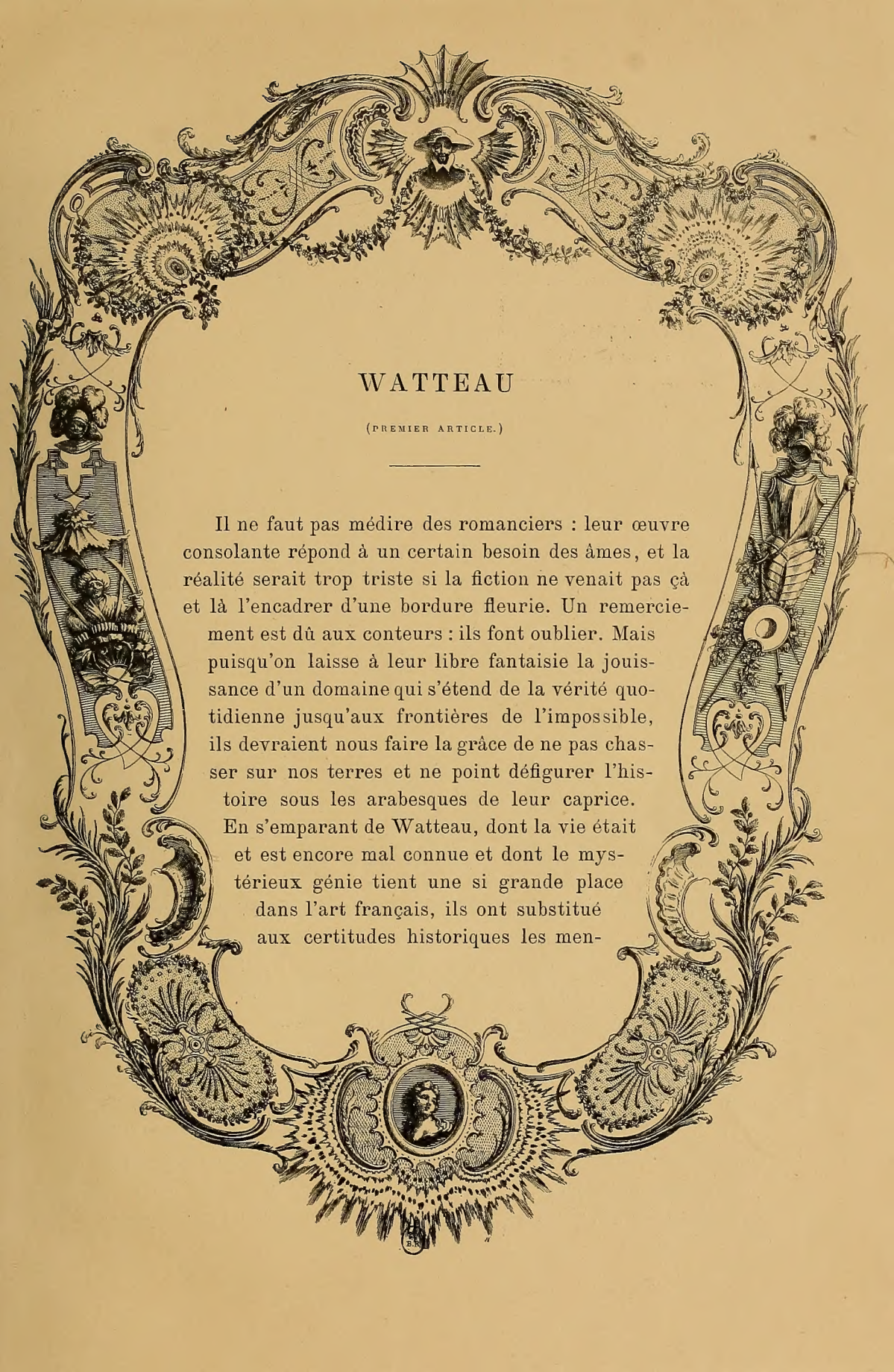
TRENTE-UNIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME PREMIER

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.


LEONARDO DA VINCI
BIBLIOTHÈQUE
ART & D'ARCHÉOLOGIE
DOUBLE
ÉCHANGÉ
19, RUE SPONTINI, 19
PARIS
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1889
HERVY DEL.
L. CHAPON

LIBRARY
UNIVERSITY OF
MASSACHUSETTS
AMHERST, MASS.



WATTEAU

(PREMIER ARTICLE.)

Il ne faut pas médire des romanciers : leur œuvre consolante répond à un certain besoin des âmes, et la réalité serait trop triste si la fiction ne venait pas çà et là l'encadrer d'une bordure fleurie. Un remerciement est dû aux conteurs : ils font oublier. Mais puisqu'on laisse à leur libre fantaisie la jouissance d'un domaine qui s'étend de la vérité quotidienne jusqu'aux frontières de l'impossible, ils devraient nous faire la grâce de ne pas chasser sur nos terres et ne point défigurer l'histoire sous les arabesques de leur caprice. En s'emparant de Watteau, dont la vie était et est encore mal connue et dont le mystérieux génie tient une si grande place dans l'art français, ils ont substitué aux certitudes historiques les men-

songes de la légende, et, le plus innocemment du monde, ils ont ajourné l'heure où le maître des visions enchantées pourra revivre dans un portrait ressemblant et définitif. Les gens d'esprit ont altéré le caractère de l'homme et ils n'ont pas signalé toute l'importance de l'artiste. L'historien qui, armé des procédés modernes, je veux dire du document et de la chronologie, voudra étudier la physionomie de Watteau et marquer son rôle, devra donc, s'il en a le courage, négliger de parti pris beaucoup de contes, élaguer beaucoup d'hypothèses et s'en tenir strictement aux faits positifs.

Ces faits ne sont pas nombreux, et telle est même l'indigence de notre approvisionnement historique qu'il existe dans la biographie du charmeur de longues périodes où on le perd de vue et où il est presque insaisissable. Chose étrange! les événements de sa vie sont d'hier et il est plus difficile de parler de lui que de tel artiste du xve siècle. Watteau, qui occupe tant de pages dans les livres et dont le nom est prononcé tous les jours, Watteau est un inconnu, ou, du moins, il flotte dans le mystère comme les fonds vaporeux de ses paysages. En essayant ici, après tant d'autres, de raconter la vie de ce grand travailleur et de replacer son œuvre dans le milieu historique dont elle a été la fête, on appliquera autant que possible les prudentes méthodes de la critique nouvelle, et malgré les difficultés du programme, on ne négligera rien pour se tenir au plus près de cette vérité qu'on soupçonne, mais qui s'échappe si cruellement à l'instant même où l'on croit saisir le pli flottant de sa robe.

Les guerres de conquête, les villes assiégées et prises d'assaut, les cadavres épars dans les rues ensanglantées sont pour le philosophe un spectacle amer. On n'est consolé de ces violences que lorsqu'elles aboutissent à une fleur. C'est ici le cas : même en demeurant pacifique et sentimental, on est tenté de pardonner à Louis XIV d'avoir dirigé le feu de son artillerie contre les murailles inoffensives de Valenciennes. Il fallait que la loi de l'histoire s'accomplît, pour que le peintre qui devait devenir une de nos plus chères gloires naquît dans une ville française. On se rappelle les événements. L'armée royale investit Valenciennes le 28 février 1677, et tous les ouvrages ayant été enlevés, la ville est prise le 17 mars. Belle affaire où Van der Meulen trouvera l'occasion d'un travail nouveau. Peu après, le 11 août 1678, intervient le traité de Nimègue, qui délimite la nouvelle frontière; en même temps, un émissaire du roi, Magalotti, celui que Saint-Simon nous représente comme un homme « délicieux et magnifique », s'installe à Valenciennes en qualité du gouverneur.

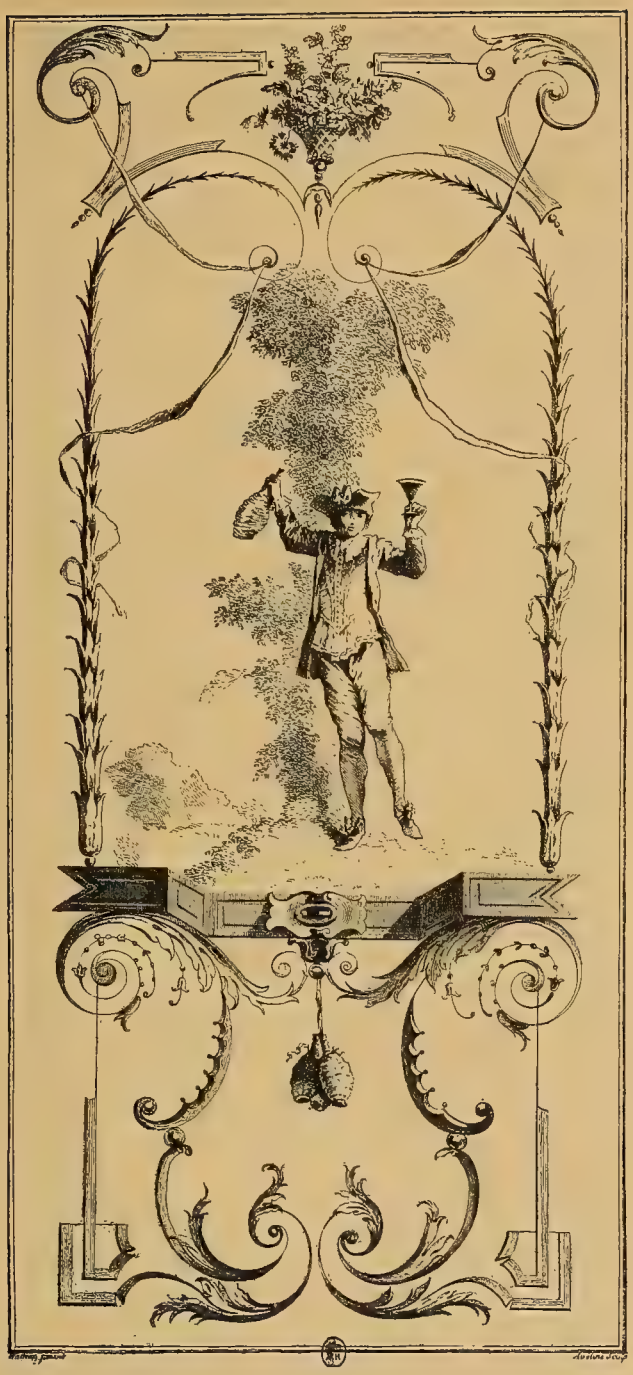
PORTRAIT DE WATTEAU, PAR LUI-MÊME.

(Gravé par Boucher.)

Malgré le sort des armes, malgré les actes diplomatiques, ce coin du Hainaut continuera à vivre, quelque temps encore, dans une atmosphère flamande; toutefois, le résultat historique est acquis. Personne ne songe à Watteau; mais s'il doit venir au monde, il sera Français.

Celui que son charmant génie devait faire le maître des élégances, Jean-Antoine Watteau, n'avait nullement des origines aristocratiques. Il est né dans le monde du travail, loin des influences heureuses et des fées souriantes que le hasard penche sur le berceau des futurs artistes. Il fut baptisé à l'église Saint-Jacques de Valenciennes, le 16 octobre 1684. Son père, Jean-Philippe, était un modeste couvreur; sa mère s'appelait Michelle Lardenois; le parrain et la marraine, dont l'acte de baptême n'indique pas la profession, ne semblent guère avoir été des personnages de grande conséquence. On a quelques détails sur le père de Watteau. Né en 1660, il vivait encore en 1699. A diverses reprises, il a travaillé pour la ville de Valenciennes et les comptes municipaux ont gardé la trace de la rémunération affectée à ses utiles services. Il était jeune et laborieux. On ne sait trop sur quel document le comte de Caylus s'est fondé pour parler de « la dureté du père dont Watteau dépendoit » et des entraves qu'il aurait mises à la vocation de son fils [1]. Il y a là une exagération évidente. Philippe Watteau est fort attentif aux choses de son métier; mais si occupé qu'il soit à réparer les toitures des édifices et des magasins de Valenciennes, il n'est pas indifférent au développement intellectuel du petit Antoine. Il trouva bon qu'il reçût les premiers éléments d'une instruction pareille à celle que recevaient alors les enfants du voisinage, germes précieux que le vif esprit de Watteau sut faire fructifier, car il a été toute sa vie un grand liseur; la plume à la main il exprimait nettement sa pensée, et lorsqu'on dresse la nomenclature de ses amis, on constate que la plupart ont été des lettrés. Enfin, quand vint le moment d'apprendre un métier, on ne voit pas que Watteau ait été persécuté par son père. Sans doute, Philippe avait les idées de son temps; il aurait voulu que son fils lui succédât; il lui disait que la profession de couvreur est la plus belle profession du monde, mais dès que l'enfant parla d'entrer en apprentissage chez un peintre, il le laissa faire.

1. La *Vie d'Antoine Watteau* lue à l'Académie royale de peinture le 3 février 1748. Ce mémoire, retrouvé et publié par MM. de Goncourt, est une des pièces essentielles du dossier de Watteau, dont Caylus a été l'ami. Nous aurons bien des fois à nous reporter à ce travail qui renferme cependant tant d'affirmations suspectes.



LE BUVEUR, PAR WATTEAU.

(Composition décorative de l'ancien hôtel Poulpry, gravée par Aveline.)

Pour expliquer comment Watteau, élevé dans le culte de l'ardoise et de la tuile, a pu de bonne heure tourner sa pensée vers la peinture, on est tenté de rechercher s'il n'a pas subi quelque influence et si un dangereux exemple ne lui a point été donné par un membre de sa famille. On l'a cru dès qu'on a appris par le dépouillement des archives municipales que, pendant les dernières années du XVIIe siècle, il y a eu à Valenciennes un Julien Watteau qui était peintre. Mais le personnage est aujourd'hui connu et on entrevoit la vérité. Le nom de Watteau, modifié de toutes les façons par la fantaisie des scribes, est très fréquent dans la région, et tous les actes de l'état civil ayant été scrupuleusement interrogés à propos d'un procès jugé le 23 juillet 1884, par le tribunal civil de Valenciennes [1], il a été impossible de retrouver un lien de famille entre le peintre obscur Julien Watteau et l'artiste triomphant qui a jeté sur ce nom le rayon d'une gloire éternelle [2]. Comme aucune œuvre de Julien Watteau n'a été conservée, il faut se garder de le condamner à tout hasard. On a la preuve qu'il était peintre de figures. Né en 1672, et élève de Gaspard Mignon, il eut à soutenir un procès contre la corporation des maîtres de Valenciennes en 1691 et il ne fut reçu dans la compagnie qu'en 1693. Marié en 1712, il mourut en 1718. Quant à ses travaux, la trace en est perdue. L'auteur de la *Biographie valenciennoise*, Hécart, connaisseur douteux, assure avoir vu de lui de beaux dessins à la plume, et, dans le chœur de l'église des Récollets, un tableau représentant la *Mort de saint François*. Julien Watteau a formé plusieurs apprentis, ce qui semble dire que ses concitoyens le tenaient en quelque estime. Mais, ainsi que nous l'avons indiqué, il ne paraît pas, malgré l'identité du nom, avoir appartenu à la famille d'Antoine, et bien que les deux homonymes aient pu se rencontrer dans les rues de Valenciennes, Julien n'a exercé aucune influence sur celui qui devait si vite le faire oublier. Antoine Watteau fut l'élève d'un autre maître.

Nous ne dirons pas que pour se faire ouvrir la porte d'un atelier, il n'avait que l'embarras du choix; mais nous rappellerons, contrai-

1. Ce jugement, qui permet d'établir la descendance des Watteau, issus d'Antoine Roch, frère du couvreur Philippe et oncle du peintre des fêtes galantes, a été imprimé dans le procès-verbal de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1885, p. 171. Il résulte des actes de l'état civil que le nom de la famille doit s'écrire *Wateau*.

2. Sur Julien Watteau, voir la précieuse notice de M. Paul Foucart, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1888, p. 299.

rement à ce que l'on a cru longtemps, que les moyens d'apprendre le métier n'étaient pas difficiles à trouver. On avait toujours fait de la peinture dans le Hainaut et l'on y suivait de loin le mouvement de l'École flamande. A Valenciennes, comme ailleurs, les artistes formaient une corporation fort jalouse de ses privilèges. Malgré la destruction partielle des archives dans un pays qui a été un champ de bataille, nous savons les noms de quelques-uns des peintres qui ont fait partie de l'Association de Saint-Luc à l'époque où Watteau était un enfant en quête d'un maître. L'un de ces peintres est Gaspard-François Mignon, chez lequel Julien Watteau avait fait son apprentissage. Il était venu de Mons, et il eut même à soutenir, en 1671, un procès contre les maîtres de Valenciennes qui, invoquant leurs statuts, refusaient de lui entr'ouvrir leur porte. Mignon n'eut gain de cause qu'après de longs débats; mais, une fois reçu, il parvint aux plus hauts grades, puisque, en 1701 et en 1703, il remplit les fonctions de « connétable ». A l'exemple de ses confrères, on le voit occupé de menues besognes où l'art n'a parfois qu'un rôle assez médiocre : en 1686, il peint des écussons pour une cérémonie mortuaire. Son atelier était fort suivi, car de 1693 à 1704, on le voit former dix-sept apprentis, sans compter ceux qui ont pu échapper aux recherches des érudits valenciennois. Il ne reste aucune œuvre de Gaspard Mignon.

Nous sommes un peu moins ignorant en ce qui concerne son confrère Jacques-Albert Gérin, dont les actes de l'état civil nous parlent pour la première fois en 1664. C'est la date de son mariage à Valenciennes. En 1681, il était occupé à dessiner une série de huit cartons relatifs à la vie de saint Gilles. Ces modèles étaient destinés à être transformés en tentures, mission qui fut confiée au tapissier Philippe de May [1]. Évidemment, il s'agit d'une œuvre d'artiste et Gérin méritait bien ce titre, quoique Caylus, qui ne sait même pas son nom, écrive avec beaucoup de désinvolture : « Ce que Watteau fit chez ce peintre ne nous est pas connu et nous ne devons pas le regretter; car je crois me souvenir que ce maître ne peignit qu'à la toise, ou du moins il s'en falloit si peu que cela ne vaut pas la peine d'être discuté. »

En 1685, Gérin travaillait pour la ville de Valenciennes et il peignait les armoiries royales dans la grande salle d'entrée du bâtiment occupé par le gouverneur Magalotti. En 1692, il était

1. A.-J. Potier, *Livret historique du Musée de Valenciennes*, 1841, p. 180.

« maître et ancien de l'art des peintres ». Il est mort le 7 juin 1702.

Ce que valait le talent de Gérin, on peut le savoir. Des nombreuses peintures qu'il a exécutées pour les chapelles de Valenciennes et des environs, tout n'est pas perdu. Il reste de lui une *Adoration des Mages* à Notre-Dame de Douai, et un *Moine adorant le petit Jésus* dans l'église de Fresnes [1]. Le Musée de Valenciennes ne possède de Gérin qu'une assez faible peinture, *Un Enfant appuyé sur une tête de mort et soufflant des bulles de savon.* Mais la chapelle de l'hôpital a donné asile à une composition plus sérieuse, *Saint Gilles guérissant les malades.* Ce tableau est signé *J.-A. Gérin*, 1691. Aucune de ces œuvres n'éveille la pensée d'un maître peignant à la toise, comme le croyait Caylus; mais ce sont les peintures d'un artiste qui n'a pas su se défendre contre la décadence environnante. D'après Léon Dumont, les caractéristiques de Gérin sont la sécheresse du trait et la faiblesse du coloris [2]. Constater l'indigence du maître, c'est faire ressortir la puissance et la parfaite originalité de l'élève.

Dans son récent livre sur Watteau, John Mollett fixe à 1698 la date de l'entrée du jeune peintre dans l'atelier de Gérin. Aux termes des statuts de la corporation de Valenciennes, la durée obligatoire de l'apprentissage était de trois ans. Quelques élèves, ambitieux de connaître plus à fond les secrets du métier, prolongeaient volontairement ce stage. Il ne semble pas que tel ait été le cas de Watteau, car Albert Gérin meurt en 1702. A cette date, son élève a dix-huit ans : tout porte à croire que, malgré son assiduité au travail, il n'était encore qu'un écolier en proie à bien des incertitudes.

Il est vrai que, pendant la durée de son apprentissage, Watteau pouvait suppléer à l'insuffisance de son maître par l'étude des œuvres d'art que possédaient alors les églises de Valenciennes et les maisons religieuses du voisinage. Si, comme on doit le croire, il a fait quelques promenades dans les environs, il a dû voir au maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Amand le grand triptyque de Rubens dont le panneau central raconte la *Lapidation de Saint Étienne*, dont les volets montrent, quand ils sont ouverts, la *Prédication du Saint* et sa *Mise au tombeau;* quand ils sont fermés, le motif traditionnel de l'*Annonciation.* Watteau vivait d'ailleurs entouré d'œuvres flamandes. Sans quitter Valenciennes, il pouvait étudier

1. Hécart, l'auteur de la *Biographie Valenciennoise* (1826), signale un autre tableau de Gérin dans l'église Sainte-Catherine à Lille; mais, d'après les dernières nouvelles, ce tableau aurait disparu.

2. *Antoine Watteau,* Valenciennes, 1866, p. 19.

LE DENICHEUR DE MOINEAUX

COMPOSITION DÉCORATIVE DE WATTEAU, GRAVÉE PAR BOUCHER.

(Cabinet de M. de Julienne.)

à l'église Saint-Jacques — celle-là même où il avait été baptisé — un bon tableau de Van Dyck, le *Martyre de Saint Jacques;* à l'abbaye de Saint-Jean un Martin de Vos de 1593, la *Circoncision*. Les Dominicains avaient un Abraham Janssens et un Crayer. Toutes ces peintures dataient de l'heure glorieuse; car pour les œuvres des contemporains, qui se croyaient fidèles à la grande tradition flamande, elles n'étaient plus que les répliques appauvries ou les délayages d'un idéal fatigué, et parmi les productions de Gaspard Mignon, de Robert Alardin et des autres confrères de la corporation de Saint-Luc, aucune n'était de nature à provoquer un jeune enthousiasme et à donner un bon conseil.

Watteau est d'autant plus grand qu'il a poussé, fleur privilégiée, au milieu d'une lande presque stérile. Dans la Flandre, comme dans les régions qui obéissaient au même idéal, le XVIIe siècle a fini tristement. Le dernier coloriste, Jordaens, était mort en 1678; Gonzalès Coques disparaît au moment même où Watteau vient au monde. David Téniers prolonge sa vie jusqu'en 1690. Après lui, un morne silence. Il ne reste plus qu'un vigoureux paysagiste, Cornelis Huysmans de Malines, et s'il existe encore quelques autres maîtres flamands, les uns sont en Hollande, comme le fleuriste Elias van den Broeck, ou à Paris, comme Van der Meulen qui, du reste, va mourir. C'est une débandade universelle. Sans doute, on n'a pas cessé de faire de la peinture à Anvers, à Bruxelles, à Gand; mais, ainsi que l'a fort bien dit J.-A. Wauters, tout cela est « incolore et maladif ». Un souffle de décadence a passé sur l'âme flamande. Pour se développer et pour grandir, Watteau avait besoin de changer d'horizon.

Il vint à Paris. On assure qu'il quitta Valenciennes en 1702, au moment de la mort de Gérin. Sur ce premier voyage, il y a une où plusieurs légendes. D'après le conte que reproduit John Mollett, Watteau aurait été amené à Paris par un peintre de sa ville natale, décorateur de son métier, et celui-ci, qui avait des intelligences dans la place, l'aurait immédiatement fait travailler à des décors pour l'Opéra[1]. Cette historiette, empruntée sans doute à une phrase de la notice que Julienne a mise en tête des *Figures de différents caractères*, a fait le bonheur des romanciers, parce que les coulisses d'un théâtre,

1. « Il fit connoissance avec un autre peintre (de Valenciennes), qui se donnoit pour habile dans les décorations de théâtre et qui, sur cette réputation, fut mandé en 1702 pour l'Opéra de Paris. Le jeune Watteau... obtint de son nouveau maître de l'y accompagner. »

Watteau pinx. M. Borrel sc.

GROUPE DE « L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE »
(Musée du Louvre)

Imp. A. Clement, Paris

c'est le monde où ils aiment à voir grandir le Watteau qu'ils imaginent; c'est la vie amoureuse et libre, le baiser effleurant les épaules des danseuses indulgentes; c'est l'embarquement pour Cythère avant que l'heure du départ ait sonné, avant que les petits cupidons roses aient préparé les voiles du galant esquif. Malheureusement le prétendu décorateur valenciennois qui introduit à l'Opéra ce frêle garçon de dix-huit ans et d'allure fort provinciale, est introuvable pour l'histoire et semble une invention de la fantaisie. Le maître de la maison à cette époque, c'est Jean Bérain dont Mariette a dit : « Jamais il n'y a eu de décorations de théâtre mieux entendues, ny d'habits plus riches et d'un meilleur goût que ceux dont il a donné les desseins pendant qu'il a été employé pour l'Opéra de Paris, c'est-à-dire pendant presque toute sa vie. » Bérain a donc régné jusqu'en 1711. Il a eu sans doute des collaborateurs, mais, les théâtres brûlant avec leurs papiers, il est bien difficile de savoir aujourd'hui s'il a jamais fait appel au mystérieux décorateur de Valenciennes.

Le récit de Gersaint est plus simple et plus vraisemblable. L'Opéra n'est pas de la fête. Watteau est jeune, il a l'esprit d'aventure, il a compris l'insuffisance de ses maîtres : il « quitta la maison paternelle sans argent et sans hardes, dans le dessein de se réfugier à Paris chez quelque peintre pour pouvoir y faire quelque progrès ».

Si l'on se rapporte aux habitudes du temps, on doit supposer que Watteau, à peine débarqué, dut chercher à entrer en relation avec les membres de la colonie flamande, alors fort nombreuse à Paris et vivant à l'ombre de Saint-Germain-des-Prés et dans les environs des Gobelins. C'est sans doute dans ce groupe de compatriotes qu'il aura rencontré Jean-Jacques Spoede, qui devint bientôt son ami. Spoede, né à Anvers, était alors élève de l'Académie royale et il inspirait même des espérances, car il avait obtenu en 1700 un « prix de quartier », c'est-à-dire une des récompenses qui se distribuaient tous les trois mois. Le pauvre Spoede a trompé la confiance de ses maîtres ; mais il a été le premier ami de Watteau et son nom nous reste cher.

Sur cette période qui fut marquée par une certaine misère, l'histoire n'a rien gardé. Gersaint, à qui Watteau a confié ses souvenirs de jeunesse, nous dit seulement : « Le hasard le fit tomber chez un nommé Métayer, peintre médiocre, qu'il quitta bientôt faute d'ouvrage. » Nous avons beaucoup cherché ce Métayer et il y a même quarante ans que nous le cherchons; mais il se dérobe obstinément à toutes nos poursuites. Les pauvres diables, les vaincus de l'art et de la vie, ne laissent pas de trace de leur passage. Nous ignorons

Métayer. Il ne faut pas d'ailleurs le regretter plus que de raison, car le court séjour que Watteau a pu faire dans son atelier ou dans sa boutique n'a dû exercer aucune influence sur le débrouillement de son talent.

Gersaint, dont le récit nous inspire une certaine confiance, s'abstient d'ouvrir à Watteau les coulisses de l'Opéra. Après l'inutile tentative faite chez Métayer, où l'ouvrage manque et où doit manquer le salaire, il l'enrôle chez un barbouilleur du pont Notre-Dame, qui avait pour industrie de faire faire à des jeunes gens mal payés des tableaux à la douzaine, copies d'un original sans cesse reproduit, peintures grossières destinées aux églises de village, pastiches approximatifs dédiés aux amateurs sans défense. C'était là un assez vilain métier. Il est certain que la production des faux tableaux était alors très active : les habitués de l'hôtel Drouot en savent quelque chose, car parmi les copies, plus ou moins trompeuses, qu'on essaie de leur vendre, beaucoup datent précisément de la vieillesse de Louis XIV. En rapprochant des souvenirs de Gersaint les détails consignés par Caylus dans son mémoire académique, on voit que Watteau, en sa période de servitude chez le brocanteur du pont Notre-Dame, travaillait dans tous les genres. Il a multiplié à de nombreux exemplaires un certain *Saint Nicolas*, qu'il avait fini par reproduire sans modèle, car, ainsi qu'il l'a dit lui-même à son ami Gersaint, il le savait par cœur ; il a copié aussi un Gérard Dov, une vieille liseuse à lunettes, dont il serait bien curieux de retrouver un échantillon. Un salaire misérable — trois livres par semaine et la soupe tous les jours — récompensait ce travail accablant. Le pauvre Watteau, maigre et souffreteux aux approches de la vingtième année, aurait eu besoin d'une hygiène meilleure, aussi bien pour sa santé que pour son talent.

Et lorsque, le dimanche, il voulait se refaire l'esprit et le cœur, quelles ressources avait-il ? Il ne pouvait guère voir de la peinture que dans les églises, car la cohue anonyme des déshérités dont il faisait partie n'avait point ses entrées à Versailles et ignorait les tableaux de la collection royale. On ne pénétrait pas aisément au Luxembourg où Rubens trônait dans sa gloire. Pour les œuvres modernes, très nombreuses alors, puisqu'on a beaucoup travaillé chez les Coypel et chez les Boullogne, Watteau les a vues et on peut dire qu'il en a souffert. Dans la haute clairvoyance de son instinct en voie d'éclosion, il ne pouvait que constater les signes d'une décadence tous les jours plus menaçante. L'exposition de 1704, qu'il aura sans doute

visitée, lui fit comprendre de quel trouble l'École était envahie. Le groupe académique vieillissait. Watteau regarda néanmoins les trois

NIKOU, PAR WATTEAU.

(Peinture du château de la Muette, gravée par Boucher.)

grands tableaux de Jouvenet, les *Vendeurs chassés du Temple*, le *Repas chez le Pharisien*, la *Résurrection de Lazare;* il vit les pastels de Vivien, des animaux de Desportes, des portraits de Rigaud, de Tournière et

surtout de Largillière où les colorations rappelaient les souvenirs d'un apprentissage anversois; mais à côté de ces peintures qui ne pouvaient que rendre plus amers ses tristes travaux de l'officine du pont Notre-Dame, il vit aussi des choses qui de tout temps éveillèrent en lui la révolte, c'est-à-dire les exercices de rhétorique d'Antoine Coypel et beaucoup de mythologies où manquait la grâce vivante.

Peut-être, ayant déjà dans l'esprit un vague appétit de nouveauté, Watteau s'arrêta-t-il un instant devant les tableaux de Santerre. Il y avait là un élément de singularité et de caprice. Ce quinquagénaire s'émancipait et prenait des airs amoureux. Il essayait timidement d'introduire dans les chairs féminines un commencement de morbidesse, comme on le voit dans la *Suzanne* qui est précisément son morceau de réception en 1704. Bien qu'elle fût à peine indiquée, la tentative était nouvelle. On peut croire qu'elle intéressa Watteau qui, jugeant les choses avec ses souvenirs flamands, pensait que ce qui manquait le plus à l'école académique, c'était de savoir peindre les chairs moites et palpitantes sous la caresse du rayon. Ce grand secret, il songea à le révéler à la France; mais il n'était pas encore en mesure d'enseigner : il fallait conquérir la toison d'or, avant d'en faire des largesses à ses amis et à ses rivaux.

Il en était là de ses inquiétudes d'artiste et de sa vie besogneuse, lorsqu'un hasard heureux le mit en relation avec Claude Gillot. Pour la première fois, Watteau rencontrait un artiste, un maître capable de lui enseigner quelque chose. Né à Langres en 1673, Gillot avait onze ans de plus que son nouvel ami. Par ses origines, il se rattachait au mouvement du monde académique, puisqu'il était l'élève de Jean-Baptiste Corneille et qu'il avait été nourri de la sève de l'orthodoxie. Il aurait eu le droit d'être en retard, mais l'esprit souffle où il veut. Gillot croyait à la souveraineté de la fantaisie, bien qu'il eût conservé l'habitude de disposer ses inventions dans des formules symétriques à la Bérain. Il s'était épris d'un goût très vif pour les fêtes du théâtre ; il dessinait des costumes, et il avait particulièrement étudié les types de la Comédie italienne. Mais je dois dire qu'au moment où Gillot fit la rencontre de Watteau, son agile crayon ne trouvait pas beaucoup d'emploi du côté de l'hôtel de Bourgogne. On sait, en effet, que l'histoire des bouffons italiens présente, pendant la vieillesse de Louis XIV, un lamentable entr'acte. Au temps où les deux maîtres se connurent, la rieuse maison était fermée. Il suffit d'avoir lu Saint-Simon et les mémoires contemporains pour savoir qu'au mois de mai 1697, les comédiens avaient imaginé de jouer une

pièce intitulée la *Fausse prude*. Grand émoi à la cour! A tort ou à raison, Louis XIV supposa que ces farceurs, déjà un peu suspects, avaient voulu mettre en scène son amie, Mme de Maintenon. De là un accès de colère que le lieutenant de police ne manqua pas de partager et qui aboutit à l'apposition des scellés sur les portes de la Comédie et à la dispersion des acteurs, expulsés non seulement de leur théâtre, mais du royaume. Cet exil dura dix-neuf ans. Les bouffons ne recommencèrent leurs momeries que lorsque, le vieux roi étant mort, le Régent les rappela en 1716. Il y a donc entre ces deux dates une vacance dont Paris s'attrista et qui interrompit les études de Gillot tout en le privant d'un travail qu'il aimait. On sait que ce départ de la Comédie italienne en 1697 a fourni à Watteau le sujet d'un tableau gravé par L. Jacob. A cette époque, Watteau, âgé de treize ans, n'avait pas encore quitté Valenciennes et il n'a pu connaître l'événement que par les récits des vieux amateurs parisiens. Il lui a fallu faire un effort rétrospectif et recourir à son imagination pour composer cette scène où les officiers de la police hâtent le déménagement forcé des comédiens de l'hôtel de Bourgogne. Mais Gillot avait pu assister à cette déroute, et j'imagine que c'est dans ses conversations, peut-être dans ses croquis, que Watteau, faisant revivre un monde disparu, a pu puiser l'idée de ce tableau, dont l'exécution est d'ailleurs fort postérieure à l'aventure qu'il raconte. Ajoutons que cette peinture, d'une dimension très exiguë, appartenait, quand Jacob grava son cuivre, à l'abbé Penety, secrétaire de l'envoyé de Florence. Elle est depuis longtemps perdue. Nous ne la connaissons plus que par l'estampe.

Cet exil provisoire de la Comédie italienne est un fait dont l'historien de Watteau doit tenir compte : ce monde amoureux que Colombine égaie de son sourire, où Pierrot promène sa face enfarinée et dont les gambades d'Arlequin rythment le sautillement perpétuel, Watteau n'a pu en avoir la vision directe et vivante qu'à partir de 1716, c'est-à-dire lors de la réouverture de l'hôtel de Bourgogne; mais bien que les comédiens fussent absents par ordre du roi, les types et les costumes étaient conservés dans la mémoire populaire comme dans les croquis de Gillot et on les voyait reparaître çà et là dans les mascarades ou sur les tréteaux des spectacles forains. Il reste donc vraisemblable, sinon certain, que c'est Claude Gillot qui a révélé à Watteau le personnel de la troupe italienne, de même qu'il a pu lui enseigner quelque chose du décor qui allait devenir à la mode. Qu'on le considère comme dessinateur ou comme graveur, Gillot a l'outil preste et spirituel. Ses peintures, de tous temps fort rares, ont disparu,

mais elles devaient avoir le même caractère. A propos de son tableau, le *Triomphe d'Arlequin dieu Pan*, gravé en manière noire par Jean Sarrabat, Mariette déclare que cette composition marque, dans l'histoire, la naissance d'un style, et que l'œuvre a été le point de départ de beaucoup d'autres et même de certaines inventions de Watteau.

Dans l'éloge qu'il a mis en tête des *Figures de différents caractères*, Julienne écrit : « Gillot ayant vu quelques dessins et tableaux de la main de Watteau qui lui plurent, l'invita à venir demeurer avec lui. » Si le fait est exact, il est tout à l'honneur de Gillot, dont l'âme s'ouvrit sans doute à la pitié en voyant ce jeune homme sans travail et un peu errant dans Paris. Il serait intéressant de préciser la date de cette liaison. Caylus, d'accord avec Julienne, la fait remonter « vers le temps où Gillot fut agréé à l'Académie ». Or, Gillot n'a été agréé que le 26 juillet 1710 [1]. Il est vraisemblable que les deux biographes, au lieu de recourir aux registres, ont cité de mémoire, car la rencontre de Watteau et de Gillot doit être antérieure à cette date. Dans tous les cas, leur camaraderie ne fut pas de longue durée. Ils s'entendaient sans doute sur l'idéal, mais leur caprice n'était pas toujours d'accord. Des froissements s'étant produits entre eux, les deux artistes se brouillèrent. « Ils se quittèrent mal, dit Caylus, et toute la reconnoissance que Watteau ait pu témoigner à son maître pendant le reste de sa vie s'est bornée à un profond silence. Il n'aimoit pas même qu'on lui demandât des détails sur leur liaison et sur leur rupture, car, pour ses ouvrages, il les vantoit et ne laissoit point ignorer les obligations qu'il lui avoit. » En parlant ainsi de Gillot, Watteau ne faisait que son devoir, puisque, comme l'a dit Gersaint, c'est chez lui « qu'il se débrouilla totalement ». Plus tard les deux compagnons se retrouvèrent à l'Académie : on sait d'ailleurs que le maître survécut à l'élève, Gillot n'étant mort que le 7 mai 1722.

En quittant Gillot, Watteau dut se mettre en quête d'un nouveau patron et d'un nouveau logis. Il trouva un bienveillant accueil chez Claude Audran qui demeurait au Luxembourg en qualité de concierge. Ce mot n'a rien qui doive inquiéter le lecteur. Dans le langage du temps, le concierge n'est nullement un suisse chargé d'ouvrir et de fermer les portes; mais un fonctionnaire, une sorte de conservateur des bâtiments, qui a la haute surveillance d'un palais. Ainsi que le dit Caylus, Audran était essentiellement un galant homme. De plus, il était peintre et, comme décorateur, il occupait dans l'estime publique

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture*, t. IV, p. 109.

une situation privilégiée. Sa réputation égalait celle de Jean Bérain. Mais Jean Bérain était surtout un dessinateur ; Audran savait mieux que lui le maniement du pinceau et les ressources des colorations. Pendant la vieillesse de Louis XIV et sous la Régence, le véritable faiseur d'arabesques, celui qui excelle à semer sur des fonds blancs ou sur des fonds d'or la gaieté des guirlandes fleuries et des rinceaux

L'HOMME APPUYÉ, PAR WATTEAU.
(Eau-forte du Recueil de Julienne.)

délicats, c'est Claude Audran. Dès 1696, il avait fait des peintures dans l'hôtel de la duchesse de Bouillon et, comme le rapporte Germain Brice, revu et complété par Mariette, il était alors le premier décorateur pour les « grotesques ». On peut en juger, dit-il, « par plusieurs de ses ouvrages qui sont répandus en différens endroits, particulièrement dans le château de Meudon, dans celui d'Anet, dans la Ménagerie de Versailles et dans le château de la Muette où il a fait des choses dignes d'admiration, plus belles et plus ingénieuses que tout

ce qui s'étoit encore vu jusqu'ici en France en ce genre singulier »[1].

Watteau, qui avait naturellement le pinceau léger, devint pour Audran un très précieux collaborateur. On a dit que son nouveau maître l'employait de préférence à peindre les figurines qu'il jugeait à propos d'introduire dans son décor : nous croyons que Watteau, déjà initié par Gillot aux caprices de la ligne, travaillait aussi aux arabesques, à ces entourages ajourés, à ces enroulements de feuillages chimériques ou réels qui circonscrivent un camaïeu central et le font valoir, comme le cadre achève le tableau. Dans toutes ces fantaisies, Watteau introduisait un esprit de renouvellement, dont Audran fut assez libéral pour ne se point fâcher, bien qu'il fût encore très louis-quatorzien par son éducation et ses attaches de famille.

Watteau se souvint toute sa vie de sa collaboration avec Audran. Bien des fois, il a fait œuvre de décorateur, et cette gloire lui reste acquise d'avoir été, dans l'ornement, un de nos maîtres les plus ingénieux. Son passage a laissé une longue trace dans l'histoire de l'École. Malheureusement, les peintures que lui a inspirées son goût pour le décor sont presque toutes perdues, et celles qu'on croit retrouver çà et là ne sont que des ouvrages de seconde main, des imitations plus ou moins infidèles. Nous avons, cependant, reconnu l'esprit de Watteau et, pour ainsi dire, son écriture, dans deux panneaux qui furent exposés en 1880 au Musée des Arts décoratifs et qui appartenaient alors à M. le comte de la Béraudière. Ces arabesques, distribuées dans des panneaux étroits, provenaient d'un cabinet de l'hôtel Poulpry, rue de Poitiers[2]. C'étaient des ornements semés sur un fond d'un blanc doucement teinté : la couleur, sans être pâle, se maintenait dans des tons modérés, sans taches vives, en vue de l'harmonie de l'ensemble qui, systématiquement, restait clair. Le pinceau s'y montrait alerte et léger et courait sur les choses comme l'aile d'un oiseau sur des fleurs. Ce système de décoration, parfois un peu maigre et, dans tous les cas, formellement contraire à celui de l'école de Versailles, Watteau l'a appliqué à la parure des lambris d'un cabinet de l'hôtel de M. de Chauvelin, qui fut plus tard garde des sceaux. C'est Mariette qui nous parle de ces peintures. Elles étaient au nombre de quatre et ont été gravées sous le titre de *Feste bachique*, la *Balanceuse*, *Partie de chasse* et le *May* par Moyreau,

1. G. Brice, *Description de la ville de Paris*, 1752, III, p. 404.

2. Deux des panneaux de l'hôtel Poulpry, le *Faune* et le *Buveur*, ont été gravés par Aveline; Moyreau a gravé les deux autres, la *Folie* et *Momus*.

Lebas, Scotin et P. Aveline. Ces diverses scènes sont encadrées dans un entourage à la Claude Audran. Le renseignement donné par Mariette n'implique aucune chronologie et ne permet pas de dater l'œuvre. M. de Chauvelin n'a été nommé garde des sceaux qu'en 1727 : Watteau n'a pu travailler pour le chancelier qu'avant sa promotion, alors qu'il était conseiller au grand Conseil, maître des requêtes ou avocat général. Enfin, si l'on voulait être tout à fait prudent, la phrase de Mariette pourrait être entendue en ce sens, que les peintures auxquelles il fait allusion décoraient la maison de la rue des Saints-Pères qui, au moment où il rédigeait sa note, s'appelait l'hôtel Chauvelin. Quant aux estampes qui les reproduisent, elles n'ont été publiées qu'en 1731, dix ans après la mort du maître.

Le *Dénicheur de moineaux*, peinture sur toile, qui a été gravée par Boucher et qu'on retrouve au catalogue du cabinet de Julienne, vendu en 1767, est aussi un décor. Pierre Remy l'enregistre, avec raison, comme un tableau d'arabesques. Et, en effet, les deux figures — le berger tenant un nid, la bergère penchée vers le dénicheur — ne jouent qu'un rôle accessoire dans la composition dont le centre est occupé par l'écu aux armes de France et qu'enrichissent à profusion, des feuillages, des animaux, de petits chèvre-pieds à la Gillot, une musette, un chaperon enguirlandé et tout le bric-à-brac pastoral qui va devenir la proie des imitateurs. En raison de la dimension restreinte de cette peinture, — 14 pouces de hauteur, — on doit la considérer, moins comme une œuvre définitive que comme une maquette destinée à être agrandie. C'était un modèle dédié aux décorateurs de profession. Watteau a fait beaucoup de projets de ce genre. Il faut placer dans la même catégorie les *Singes de Mars*, arabesque sur fond blanc, de la vente Cayeux (1766), et cette allégorie un peu froide qu'on appelle l'*Alliance de la Musique et de la Comédie*, que Moyreau a gravée et que nous avons vue passer à la vente Baroilhet en 1856. Les deux Muses y sont représentées avec leurs attributs. On connaît bien cette peinture qui est restée longtemps chez un expert de Paris.

Watteau a aussi appliqué son caprice à l'ornementation de certains meubles. On payerait cher aujourd'hui le paravent de quatre feuilles qu'a possédé Blondel de Gagny et qui était décoré de médaillons ovales figurant les Quatre Saisons. Un autre paravent de six feuilles, représentant des pastorales et des personnages de théâtre, a été gravé par L. Crépy fils. Watteau a même peint des dessus de clavecins. Il nous reste une gravure de Caylus, d'après un dessin que

Watteau avait fait pour la décoration d'un de ces meubles que le luxe du temps n'aimait pas à voir sans parure. Huquier et les éditeurs d'estampes nous ont aussi conservé des modèles d'écrans. Enfin, nous connaissons, par une planche de Moyreau, le dessin d'un grand cartouche ovale destiné à l'ornementation d'un frontispice. Nous reproduisons ce cadre sans pouvoir le qualifier de chef-d'œuvre.

Pour reconstituer la physionomie de Watteau décorateur, il faudrait retrouver quelques-unes des figures qu'il avait peintes au château de la Muette, alors qu'il travaillait avec Audran; mais le goût change si vite en France, que ces peintures ont été détruites de bonne heure et que les livres n'en parlent pas. Ce silence est des plus étranges. Dans ses *Environs de Paris* (édition de 1754), d'Argenville visite la Muette ou « la Meute », comme on écrivait alors, sans dire un mot des décorations de Watteau. Avaient-elles déjà disparu? Notre unique ressource c'est l'estampe. Boucher a gravé douze pièces sous le titre : *Diverses figures chinoises, peintes par Watteau, tirées du cabinet de Sa Majesté, au château de la Meute*. Avec l'adjonction d'un mot — le mot *tartares*, — ce titre est celui du recueil de douze autres pièces gravées par Jeaurat. A ces vingt-quatre estampes, il faut en ajouter encore six, par Aubert, dont les originaux avaient aussi été empruntés au cabinet de la Muette. Dix ans après la mort de Watteau, le recueil était complet et le *Mercure* de novembre 1731 annonçait la publication des trente planches qui le composent.

Il n'est pas besoin de dire que ces Chinois et ces Tartares de Watteau — il y a même parmi eux une femme du pays de Laos — sont d'une ethnographie quelque peu suspecte. Watteau ne pouvait pas en savoir bien long sur la Chine et sur les régions limitrophes. Nul doute que l'imagination n'ait joué un certain rôle dans les peintures de la Muette. Et cependant M. Edmond de Goncourt nous révèle à ce propos un fait imprévu. Il existe à l'Albertina de Vienne un grand dessin à la pierre noire où Watteau a représenté un Chinois, visiblement étudié d'après nature dans la physionomie particulière de son type et de son costume. L'artiste a même pris soin de nous conserver le nom de son modèle qui s'appelait F. Sao. Il est curieux de saisir un élément de vérité dans des figures qui, en raison de l'ignorance d'un temps où la sinologie était rare, semblent tout d'abord inspirées sinon par un pur caprice, du moins par la vue de quelques magots empruntés à un meuble de laque ou à des potiches de porcelaine. Malgré leur provenance conjecturale, ces Chinois de la Muette n'en ont pas moins engendré une postérité très nombreuse.

La chinoiserie, continuée par Christophe Huet, par Peyrotte et par d'autres dont nous ne savons pas les noms, sera jusqu'à la Révolution l'amusement du XVIIIe siècle.

Sans essayer de dater les peintures de la Muette [1], il est certain

FEMME ASSISE, PAR WATTEAU.
(Eau-forte du Recueil de Julienne.)

que Watteau a beaucoup appris dans sa collaboration avec Claude Audran. Il avait sous les yeux l'exemple d'un bon travailleur à qui toutes les choses du décor étaient familières. Mais il trouvait au

1. Nous remarquons une fois de plus que la chronologie manque terriblement à l'œuvre de Watteau. Si nous parlons ici des chinoiseries de la Muette, c'est parce qu'il nous a paru logique de les comprendre dans le paragraphe consacré à Watteau décorateur. Mais nous ne les datons pas. Ces peintures sont peut-être postérieures au moment supposé. En effet, c'est en 1716 que la duchesse de Berry, fille du Régent, achète la Muette. Il est possible que la décoration du petit palais n'ait été exécutée qu'à la suite de cette acquisition.

Luxembourg des enseignements bien autrement féconds. C'étaient d'abord le palais et ensuite les jardins qui faisaient à l'ancienne résidence une verte ceinture de feuillages. L'aile droite du palais renfermait alors la gâlerie où Rubens a raconté l'histoire allégorique de Marie de Médicis. Le « concierge » Audran en avait les clefs et, plus d'une fois, il a pu introduire le jeune Watteau dans cette longue salle où le génie flamand a semé quelques-unes de ses fleurs. Nul livre ne lui fut plus utile. Dans ces blondes carnations caressées par la lumière, dans ces harmonies faites de contrastes où les clartés jouent avec les ombres chaudes, Watteau retrouvait les impressions qu'il avait éprouvées, lorsque, au temps de sa première jeunesse, il se lançait, à Valenciennes et aux environs, à la découverte de Rubens. Watteau était là dans le pays de ses rêves. Tous ceux qui l'ont connu, et particulièrement Caylus, signalent l'ardeur avec laquelle il dessina ou copia plusieurs des peintures du maître qu'il aimait. Mais son œuvre est ici plus significative que les textes : elle dit avec une éloquence dont nous fournirons les preuves, que Watteau est un élève posthume du grand maître d'Anvers. Nous montrerons que, pour la technique, les préparations des dessous et certains costumes de satin aux lumières chatoyantes révèlent la main d'un artiste qui a pénétré le secret de Rubens. Du reste, Watteau, qui a si peu écrit, a fait hautement l'aveu de son culte. On se rappelle avec quel enthousiasme il ouvre son cœur dans une lettre sans date qu'il adresse à l'amateur Julienne. Un ami lui avait envoyé un tableau de Rubens. De là, le cri de joie et presque d'adoration dont une modeste feuille de papier nous a conservé l'écho :

« Monsieur! Il a pleu à mon sieur l'abbé de Noirterre de me faire l'envoi de cette toile de P. Rubens où il y a les deux testes d'anges et au-dessous sur le nuage cette figure de femme plongée dans la contemplation. Rien n'auroit seu me rendre plus heureux assurément si je ne restois persuadé que c'est par l'amitié qu'il a pour vous et pour M. votre neveu, que monsieur de Noirterre se dessaisit en ma faveur d'une aussi rare peinture que celle-là.

« Depuis ce moment où je l'ai reçue, je ne puis rester en repos et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle! On ne sauroit se persuader facilement que P. Rubens aie jamais rien fait de plus achevé que cette toile. Il vous plairra, monsieur, d'en faire agréer mes véritables remerciemens à monsieur l'abbé de Noirterre jusques à ce que je puisse les luy adresser par moy-mesme. Je prendrai le moment du messager

d'Orléans prochain pour lui escrire et luy envoier le tableau du repos de la sainte famille que je luy destine en reconnoissance.

« Votre bien attaché amy et serviteur, monsieur [1]. »

Lorsqu'il avait consacré quelques heures à étudier les Rubens du Luxembourg, Watteau descendait au jardin. C'était pour y travailler encore. Caylus a parlé de ces utiles promenades. « Ce fut là, dit-il, qu'il dessinoit sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, brut et moins peigné que ceux des autres maisons roïales, lui fournissoit des points de vue infinis. » La vérité est que les pauvres arbres du Luxembourg avaient beaucoup souffert du rigoureux hiver de 1670 et qu'on n'avait pas songé encore à y faire les plantations nouvelles dont l'auteur des *Curiositez de Paris* nous entretient en 1716. Malgré le désordre du jardin, les promeneurs y venaient toujours en foule. C'est encore l'écrivain des *Curiositez* qui nous parle de la balustrade de marbre blanc placée sur le devant de la terrasse. « Elle sert d'appui, dit-il, à ceux qui s'y mettent ordinairement pour examiner, louer ou critiquer les nouvelles modes des habits et parures des dames, les agrémens et les défauts des personnes qui se promènent dans les allées. »

Watteau, qui était curieux, a dû, lui aussi, s'accouder à cette balustrade et s'amuser, le crayon à la main, à voir passer et repasser les élégantes. Il aimait les fanfioles de la toilette, et il aurait pu, Gavarni anticipé, donner des conseils aux bonnes faiseuses. Beaucoup de figures, qu'on retrouve dans ses tableaux et qu'on croit chimériques, ont été faites à l'aide de croquis pris sur nature dans les rues ou au spectacle. N'oublions pas ce qu'a dit Dubois de Saint-Gelais : « Watteau s'est attaché aux habillemens vrais, en sorte que ses tableaux peuvent être regardés comme l'histoire des modes de son tems [2]. »

Mais, au défilé des promeneurs, si intéressants pour un artiste de la fin du règne de Louis XIV, Watteau préférait souvent les perspectives du jardin qui, n'étant pas encore entouré de constructions, s'ouvrait largement sur les terrains des couvents voisins et pouvait donner l'illusion de la campagne. Watteau a fait beaucoup

1. *Archives de l'Art français*, II, p. 112. Cette lettre n'est pas facile à dater. On remarquera cependant que, contre sa coutume, Watteau s'abstient de baiser les mains à Mme de Julienne. Elle est donc antérieure au mariage de son ami, c'est-à-dire au 9 mai 1720.

2. *Description des tableaux du Palais-Royal*, 1727, p. 75.

d'études au Luxembourg et il s'en est servi dans ses tableaux. Il y a même trouvé, aux heures où la vapeur indécise estompe les formes, quelques-uns de ces lointains qu'il enveloppe d'une atmosphère vaguement bleuissante, comme s'il songeait à Breughel de Velours, souvenir bien légitime chez un peintre qui, jusqu'à ses derniers moments, a toujours senti ses Flandres lui battre dans le cœur.

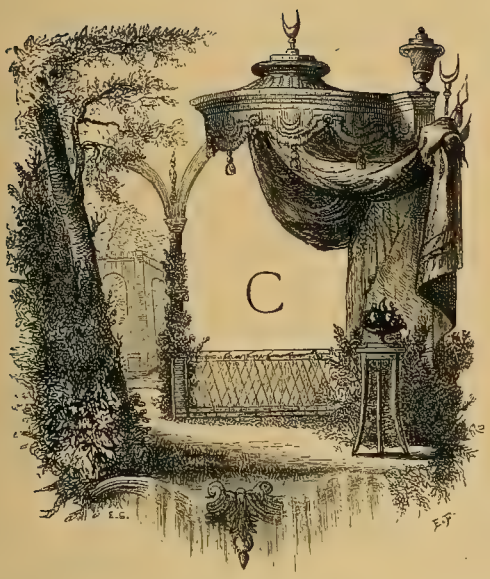
PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

LA

GRAVURE EN COULEURS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



CHAQUE procédé de gravure, avons-nous dit, amène naturellement sa gravure en couleurs correspondante. Il n'en a pas été autrement pour celle en imitation du crayon, qui a tant contribué à répandre et à populariser les scènes champêtres et les gracieuses études de Huet et de Boucher. Rendant les touches des crayons de couleur ou le pastel dont ces artistes rehaussaient leur travail, cette gravure offre de grands avantages dans l'étude du dessin : elle multiplie les modèles pour les écoliers et vulgarise les académies et les ornements.

Le mode de graver *à la manière du crayon* imite donc parfaitement, comme son nom l'indique, le grenu de la mine, de la pierre d'Italie et du pastel s'écrasant sur le papier. L'instrument par excellence pour produire ce résultat sur le cuivre est la *roulette*. C'est une petite molette d'acier tournant sur un pivot fixé à un manche et munie d'aspérités aiguës plus ou moins rapprochées suivant le travail à produire, et qui mordent le cuivre verni dans

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 441.

tous les sens. On conduit l'instrument de manière à imiter la liberté du coup de crayon. Le premier trait, mordu à l'eau-forte, est complété ensuite par ce travail de roulette.

L'ancêtre des graveurs à la manière du crayon, Jean Lutma, n'avait pas à sa disposition un outil aussi pratique. Cet orfèvre, dont il reste quelques estampes, se servait d'un petit maillet pour enfoncer sa pointe dans le métal, *opus mallei*.

Cette manière rudimentaire de graver fut reprise presque en même temps au cours du XVIIIe siècle par plusieurs artistes qui y apportèrent des perfectionnements et se disputèrent l'invention de la gravure en manière de crayon. Il semble pourtant qu'elle doit être attribuée à François, d'abord graveur de vaisselle, originaire de Nancy, où il est né en 1717. Dès 1740, à Lyon, raconte-t-il dans une lettre à Savérien, François cherchait une façon de graver qui imitât le crayon, mais ce n'est qu'en 1753 qu'il refit un nouvel essai, d'après les dessins d'un professeur de Paris, et en 1756 qu'il eut six feuilles assez réussies pour les présenter au marquis de Marigny. Celui-ci, pour le récompenser, lui fit obtenir une pension de 600 livres et en 1758 le titre de graveur des dessins du Roi.

Cochin, par un rapport à l'Académie, reconnaissait que ses estampes sont gravées dans une manière non usitée jusqu'à présent qui « imite le large maniement du crayon ».

Dans ses premiers essais, François, qui avait commencé par exécuter au burin quelques portraits, n'est pas encore maître du procédé, et ses *Principes de Dessein faciles et dans le goût du crayon* dédiés au chevalier de Fleurieu témoignent qu'il n'a pas encore trouvé l'instrument nécessaire. Son autre cahier de modèles d'après Eisen est bien supérieur : *L'Amour du Dessein ou Cours de Dessein dans le goût du crayon, à Paris chez François, graveur à l'hôtel des Ursins, au triangle d'or derrière Saint-Denis de la Chartre*, telle est la légende du titre dessiné par Eisen. Ce sont de très bons exemples de ce que François se proposait de faire : « Le coup de crayon, dit-il, laisse une espèce de grenu occasionné par le grain du papier, qui en émousse la pointe. Il était donc nécessaire de l'imiter dans la gravure et c'est à quoi le sieur François se flatte d'avoir réussi. »

Quelques portraits, celui du médecin *Quesnay*, essai curieux où le graveur s'est à la fois servi de manière noire, de manière de crayon, de lavis et de burin ; *Denis*, trésorier général des Bâtimens du Roy et sa femme; l'adresse du relieur *Dubuisson*, sont parmi ses bonnes pièces. Son œuvre la plus considérable, sinon la meilleure, est

Gazette des Beaux-Arts. Grave et imprime par Gillot

GRAVURE EN COULEURS DE DEMARTEAU D'APRÈS BOUCHER.

l'*Histoire des Philosophes modernes* de Savérien, dont il a tracé le portrait. Elle est remplie de têtes de philosophes assez peu finement rendues et tirées en sanguine dans la manière qu'il avait inventée (1761-1769).

François eut la fin de sa vie troublée par les réclamations de ses compétiteurs; il vit l'Académie accorder son approbation aux recherches de Magny et de Demarteau et le chagrin qu'il en éprouva passe pour avoir hâté sa mort.

Gilles Demarteau, d'ailleurs, a singulièrement perfectionné l'invention première. Pour rendre le moelleux du dessin de Boucher, présenter les formes rebondies de ses femmes, la souplesse de leurs lignes et les rondeurs poupines de ses Amours, il n'a pas son pareil. Ce sont des bergères que le peintre des Grâces crayonne avec cette désinvolture, de simples modèles d'atelier, mais il met dans son coup de crayon un tel amour de la beauté féminine, qu'il les idéalise de sa caresse et Demarteau semble lui emprunter sa main pour donner l'impression exacte de ses sanguines et de ses dessins aux trois crayons.

Diderot dit quelque part, de Boucher, qu'il ne peut dessiner une femme nue sans qu'elle ait « les fesses aussi fardées que le visage ». Demarteau n'avait qu'à rendre de son mieux les piquants rehauts de sanguine, les blancs argentins et gras des savoureux dessins du peintre. Il n'y a pas manqué.

Presque toujours c'était à de riches financiers que les planches étaient dédiées : à Bergeret de Grandcour, l'ami et protecteur de Fragonard, à Fontanieu, à M. de Sartines, au fermier général de La Haye et à sa femme, propriétaires de l'artistique hôtel Lambert dans l'île Saint-Louis, à M. et à Mme Blondel d'Azaincourt. D'ailleurs, ces croustillantes études, ces Vénus, ces Grâces enlacées, ces bergères mollement étendues sur l'herbe, étaient exécutées d'après les dessins de leurs riches portefeuilles.

Boucher y montre là son type peu varié, son idéal de beauté, agréable sans doute mais sans individualité. Ne méconnaissons pas pourtant l'agrément de ses *Têtes de femmes* de fantaisie auxquelles le graveur conserve de son mieux la fraîcheur et l'effet des trois crayons, car le coup de roulette de Demarteau imite à merveille leur gras écrasement sur le papier. Dans l'étude de *Jeune femme lisant*, un portrait qui peut-être représente Mme Boucher, il joint au rouge, au noir et au blanc une quatrième couleur, celle du crayon bleu qui en accentue encore la gaieté.

Les portraits gravés par Demarteau sont intéressants, toujours par ce même motif qu'ils rendent bien l'intention du dessinateur. Voilà ce bon *Bergeret*, dessiné par Fragonard, avec sa bedaine de financier bien nourri; le *Paysan de Gandelu*, autrement dit l'*Abbé Pommyer*, conseiller au parlement et académicien libre; *De Cotte* le bibliophile, *Carle Van Loo*, *Madame Geoffrin* et d'autres encore. L'un des plus jolis représente *Madame Huet*, des rubans roses à son chapeau de paille. Il est d'une intimité charmante. Dans un autre portrait qui lui est également dédié, elle chante en s'accompagnant de la mandoline. La coiffure est plus élégante, mais la pièce nous plaît moins, malgré le dessin serré du peintre Frédou, son père.

Son mari, Jean-Baptiste Huet, a fourni d'ailleurs à Demarteau de nombreux modèles. Ce sont le plus souvent des paysanneries agréables et bien dessinées, malgré le groupement trop savant des animaux et la frisure improbable de ses moutons, comme la *Laitière*, le *Marché*, les *Saisons*, les *Heures du Jour*, avec ses fermières et ses bergers allant au marché ou revenant du pâturage; quant au *Mouton chéri* et au *Plaisir innocent*, il faut restituer ces pièces à Gilles-Antoine Demarteau neveu, qui travaillait dans le même goût que son oncle.

Leprince aussi fut l'un des modèles favoris du graveur. Ses *Costumes russiens* forment de charmantes estampes à la manière du crayon, encore recherchées aujourd'hui des amateurs.

N'oublions pas les cahiers de modèles qui ont tant servi aux écoliers et popularisé le nom de Demarteau, les *Têtes d'Études* de Bouchardon, Deshayes, Doyen, Durameau, Pierre, Brenet, et surtout les solides *Académies* de Carle Van Loo sur lesquelles ont peiné tant de générations d'artistes en herbe.

L'œuvre du laborieux Demarteau ne contient pas moins de 600 morceaux, et le désignait aux suffrages de l'Académie royale, qui l'appela dans son sein le 2 septembre 1769. L'Académie recevant un graveur en manière de crayon, un faiseur de *fac-similés!* Voilà qui dénote, chez les académiciens de 1769, un esprit très « moderne » et dépourvu de préjugés. Le morceau de réception de Demarteau, pièce importante gravée à la manière du crayon d'après un beau dessin à la sanguine de Cochin et tiré habituellement de cette couleur, représente *Lycurgue blessé dans une sédition*. Une autre estampe de lui sur une allégorie du même dessinateur, est en l'honneur de sa ville natale : *La France témoigne de son affection à la ville de Liège* (par l'exemption du droit d'aubaine), 1771.

Demarteau mourut à Liège le 31 juillet 1776.

Il faut encore citer, quand on parle de manière de crayon, Gonord dont le portrait de *Jean-Denis Lempereur* est « rendu d'après le nouvel art du sieur Magny », Magny ce graveur dont on parle toujours et dont on ne voit jamais rien ; Mme Lingée qui a montré sa connaissance supérieure du procédé dans les fins médaillons des *Membres de la Société des Enfants d'Apollon;* Lucien, Jubier, encore un interprète des dessins mélangés d'aquarelle de Huet et des figures de modes d'après Leclère, Bonnet enfin !

Bonnet, l'émule de Demarteau, s'il n'a pas inventé la manière du crayon, peut du moins s'honorer d'avoir apporté à son art des perfectionnements et des éléments nouveaux par sa *Gravure en imitation du pastel.*

Louis Bonnet, qui signe quelquefois *Tennob*, né à Paris en 1743, a été encore plus fécond que son rival, puisque son catalogue dépasse mille pièces. Après s'être essayé dans son art à Pétersbourg et à Londres, il se fixa à Paris et ouvrit boutique rue Saint-Jacques, au coin de la rue de la Parcheminerie, avec l'enseigne : *Au Magasin Anglais*.

Bonnet, a poussé la reproduction des dessins au pastel au point d'en rendre jusqu'à la poussière ; aussi les pièces les plus caractéristiques de son œuvre, avec les reproductions de dessins au crayon noir et blanc sur papier bleu, sont-elles des têtes de jeunes femmes de grandeur naturelle d'après Lagrenée et Boucher : c'est son triomphe! Sa *Flore* exécutée par plusieurs coups de planches, où d'aucuns ont voulu voir *Madame de Pompadour*, bien que la ressemblance soit plus que vague, est, dans les quelques rares belles épreuves qu'on connaisse, un chef-d'œuvre de rendu et de fraîcheur. La pièce dénommée *Madame du Barry*, par quelque amateur désireux qu'il en fût ainsi, — ce serait *Mlle Coypel*, — est exécutée avec le même velouté. Bonnet a obtenu là des résultats surprenants. Il a exposé son procédé en publiant, en 1769, le *Traité du Pastel en gravure composé de huit épreuves qui indiquent les différents degrés.*

Mais ce n'est pas pour ses petits portraits, si recherchés maintenant, celui de *Madame du Barry*, entre autres, qu'il se servit d'autant de planches. Si le roi Louis XV pouvait contempler, à loisir, ses traits enchanteurs, le menu fretin des amateurs avait droit pour ses 15 sols de se payer l'image de la favorite par Bonnet. L'un de ses portraits de *Marie-Antoinette*, celui tiré en sanguine, est fort rare. Le plus recherché est celui où la jeune Dauphine, en buste, avec une

robe garnie de fourrures, est tirée en couleurs sur papier bleuté. Le graveur le faisait annoncer ainsi, en mai 1770, dans le *Mercure de France :*

« Le sieur Bonnet, bien connu pour sa nouvelle gravure dans la manière du pastel, ne pouvait mieux employer ses talents qu'en retraçant le portrait de l'auguste princesse Marie-Antoinette, archiduchesse, sœur de l'empereur. Ce portrait est une jolie miniature en forme de médaillon que l'on peut placer dans une boîte grande ou petite. Il peut être aussi mis dans une bordure carrée, en conservant le cartel qui le renferme. Le sieur Bonnet l'a gravée d'après le tableau de Ktanzingen qui est dans l'appartement de Mesdames. Prix 3 livres. »

Nous n'étonnerons pas le lecteur en disant qu'il est plus cher à présent, car une épreuve a été payée jusqu'à 550 francs, en 1879.

Citons encore parmi les pièces les plus réussies de Bonnet : le *Réveil de Vénus*, dédié à la marquise de Langeac, l'*Amour prie Vénus de lui rendre ses armes*, au comte de Saint-Florentin, prétextes à montrer de belles formes, qui rentrent franchement dans la manière aux deux crayons et sont dignes de rivaliser avec les meilleurs Demarteau.

Plus compliquées dans leur exécution sont quatre pièces assez élégantes formant suite : le *Déjeuner*, le *Dîner*, le *Souper*, dus au crayon mélangé d'aquarelle de Huet, et le *Goûter* à celui de Baudouin ; sujets gais et bien composés où l'on a voulu reconnaître parmi les personnages le *Comte de Provence* en son jeune temps, expressions fines, colorations vives, gravure soignée, mélange d'aquatinte, de manière de crayon et de pointillé : *Bonnet direxit*, signature impersonnelle souvent employée par lui.

On trouve encore dans l'œuvre de Louis Bonnet des sujets galants, très frais dans leur sentimentalité un peu mièvre : l'*Amant écouté*, l'*Éventail cassé*, où le maniement de l'outil est si bien dissimulé dans le velouté de l'exécution qu'on hésite sur le procédé dont s'est servi le graveur. On pourrait multiplier les citations de pièces, parler du *Bouquet accepté*, du *Bouquet refusé*, du *Baiser donné*, jolies scènes prêtant à de gais effets de costumes de couleur tendre, mais il nous faut dire encore un mot de ses têtes de femmes entourées, par un goût discutable, d'encadrements ornementés, pour imiter les cadres en bois doré.

Au bas de plusieurs de ses *Têtes d'études de jeunes femmes* encadrées ainsi et gravées par Bonnet d'après Leclère on lit : « L'invention de cette manière de graver et d'imprimer l'or a été trouvée par Louis Marin et mise au jour le 16 novembre 1774. »

Une petite difficulté existe au sujet de ce nom de *Louis Marin*. D'après Huber et Rost c'étaient les prénoms de Bonnet. Mais sur les estampes la signature *Louis Marin* n'est généralement pas suivie du nom de Bonnet; et il est possible que Louis Marin ait été le gendre de Bonnet, et qu'il ait inventé l'application de l'or sur les estampes. Ces pièces à cadres d'or : les *Trois Grâces*, l'*Amour et Vénus* par exemple, se vendaient à Londres, chez Vivarès, dont elles portent l'adresse, graveur qui était le correspondant de Bonnet, et plus tard chez la veuve de Vivarès.

Bonnet, d'ailleurs, à la tête d'un grand commerce d'estampes, auquel était annexé l'atelier de gravure qu'il dirigeait, ne s'en tenait pas au seul procédé du crayon. Dans quelques-unes des plus jolies pièces signées de son nom : le *Bain*, la *Toilette*, d'après Jollain; l'*Heureux Chat* et la *Belle Toilette*, d'après Huet, le pointillé dans les chairs fait son apparition.

Cela nous servira de transition pour passer à un genre de gravure fort à la mode à la fin du XVIIIe siècle et au début de celui-ci.

L'ordre chronologique devrait amener ici, il est vrai, la gravure en couleurs dérivant du lavis, c'est-à-dire le procédé employé vers 1770 par Janinet et plus tard par Debucourt; — mais nous préférons, après avoir parlé de la gravure en manière de crayon et de pastel, parler de la gravure pointillée, qui fut très employée en Angleterre d'abord, puis en France pendant la Révolution, au moment où, — comme le remarque Renouvier, — se manifestait un grand besoin d'images. La gravure au burin était lente et chère, il fallait produire vite : les graveurs se jetèrent sur les procédés expéditifs. La *gravure au pointillé* fut de ce nombre.

Comme la gravure en manière de crayon — dont elle se rapproche, mais sans s'obtenir par les mêmes moyens, — elle peut revendiquer Jean Lutma pour précurseur. Des artistes de premier ordre se servirent dès longtemps, dans leur gravure, de points plus ou moins nombreux, surtout dans les chairs, afin de produire des ombres douces. Boulanger et Morin, au XVIIe siècle, complétaient ainsi leur travail de burin. Ils se servaient pour accomplir ce pointillage soit du burin seul, soit d'un mélange de burin et d'eau-forte. Quand, au siècle suivant, la planche entière fut travaillée par ce système de points détachés, elle prit le nom de *gravure au pointillé*. Bartolozzi pratiqua ce genre de gravure à Londres, sur une

très grande échelle, et le procédé eut une vogue telle qu'il arriva ceci : les Français lui donnèrent le nom de *manière anglaise*, bien que le procédé vraiment caractéristique des Anglais soit, non le pointillé, mais la gravure en manière noire au racloir. Il n'importe : à la fin du XVIIIe siècle, le terme *manière anglaise* indique exclusivement le pointillé.

Dans le travail particulier qu'il nécessite, les entailles produites par la pointe ou le burin forment sur le cuivre des aspérités ou *barbes*, que l'on enlève au grattoir. On intercale d'autres points entre les premiers, pour obtenir un grain aussi serré qu'on le désire, travail long et minutieux qui réclame plus d'habileté manuelle que de génie. Il est difficile aux pointilleurs de vaincre une certaine mollesse, les contours n'étant déterminés que par une suite de points; pourtant le rendu moelleux auquel le graveur arrive convient bien à la reproduction de certains dessins, à ceux de Prud'hon par exemple, d'Angelica Kauffmann et de Cipriani, et se prête à merveille au tirage en couleurs dit *à la poupée*. Nous avons eu en France quelques excellents pointilleurs pénétrés du sentiment de leur modèle, tels sont Copia et Roger, interprètes exquis du divin Prud'hon; mais ce n'est qu'exceptionnellement que l'on rencontre tirés en couleurs l'*Amour réduit à la Raison*, la *Vertu aux prises avec* le *Vice*, etc. Fragonard a été plus souvent honoré de ces tirages de choix; sa couleur harmonieuse, la nature de ses sujets se prêtaient bien à ces fantaisies et l'aimable estampe du *Baiser à la dérobée* est là pour en témoigner. Nicolas-François Regnault qui l'a gravée mettait une grande douceur à son pointillage. Le *Matin*, le *Soir* et la *Nuit*, sujets galants de sa composition, se rencontrent, il est vrai, plutôt revêtus d'un coloriage à la main plus ou moins réussi, mais il s'est surpassé dans deux jolies petites estampes d'un fini très précieux, le *Lever* et le *Bain*, dont l'une est d'après Baudouin. Les épreuves sont *repèrées*, preuve que plusieurs planches ont été nécessaires pour obtenir cette perfection de miniature. Rappelons, pour donner une idée de la valeur de ces jolies pièces, qu'à la vente Muhlbacher, la première a été vendue 600 et l'autre 385 francs.

Cazenave, Chaponnier, Tresca, ont surtout pris les peintures un peu trop léchées de Louis Boilly pour modèles. Tresca nous paraît le plus habile des trois avec la *Douce Résistance* et *On la tire aujourd'hui*, estampes vraiment agréables dans, les épreuves tirées en couleurs, et dont l'égrillard ne dépasse pas les bornes permises.

Ce graveur est aussi l'auteur d'un des plus jolis pointillés de couleur français, les *Apprêts du Ballet* où Lavreince nous fait assister « dans l'avant-scène de l'Opéra » à la toilette d'un escadron volant de ballerines. Ne sont-ce pas pour des sujets de ce genre que les procédés raffinés de gravure que nous étudions furent inventés? Le travail fin des chairs et des étoffes donne des effets très doux, surtout quand la planche est encrée avec soin, et la gaieté des colorations éclaire l'estampe d'une façon étonnante...

Louis Darcis également fut un bon traducteur des gouaches de Lavreince. L'*Accident imprévu* et la *Sentinelle en défaut* sont deux assez jolies estampes que l'on trouve d'habitude tirées en bistre. Le *Départ* et le *Retour*, où le volontaire des armées de la République est mis en scène avec sentiment, se rencontrent souvent en couleurs.

Mais dans les choses d'art la bonne volonté ne suffit pas, le talent est indispensable. Quand le pointillé est manié par un artiste médiocre, il tombe vite dans la fadeur et l'imagerie. *Ma Chemise brûle*, par Augustin Legrand, d'après Fragonard, est encore supportable, mais *Télémaque et Eucharis*, mais l'*Amant pressant*, du même, mais Colibert et ses figures des *Amours de Psyché et de Cupidon*, d'après Schall, mais Cazenave et sa figure de la *Volupté*, mais tous ces pointilleurs sans ressort de la fin du siècle, amènent l'écœurement de cette dépravation artistique.

Lorsque pourtant ces graveurs retracent des fastes historiques, des scènes de la Révolution, l'intérêt des sujets les fait accepter; c'est ainsi que *Louis XVI au moment de monter à l'échafaud* et *Marie-Antoinette devant le tribunal révolutionnaire*, de Cazenave, ou le *Marat à la tribune*, de Tourcaty, se sauvent par le dramatique de l'action. Les portraits de Tassaert, dont la *Charlotte Corday* est la perle; le *Kléber* et le *Desaix* de Monsaldy, sa *Dugazon*, d'après Isabey; *Mme Récamier*, de Cardon; les portraits de Mécou, de Schiavonetti, de Fiesinger, de Vérité, surtout dans les épreuves tirées en couleurs, très estimées, empruntent aux traits des personnages leur curiosité, en même temps qu'au procédé leur éclat.

La gravure au pointillé a cela d'amusant qu'elle se prête plus que toute autre aux fantaisies de couleur du graveur et de l'imprimeur, par la préparation de la planche *au pouce* et le tirage à un seul coup de planche. Aussi peut-on toujours espérer trouver les pièces de ce genre, tirées dans les tons les plus divers.

Si ce procédé avait réussi en France et battait son plein sur le coup de 1780, ce n'était rien comparé à l'enthousiasme qui l'ac-

cueillait en Angleterre. Ce fut de la fureur, de la frénésie; les amateurs s'arrachaient à prix d'or les épreuves inachevées de Bartolozzi. Il semble que ce soit Ryland, « ce pendu de la gravure », qui des premiers, l'y ait fait connaître et mis à la mode.

Né à Londres, en 1732, Winne Ryland y fut exécuté comme faussaire, en 1783, pour sa trop grande habileté à contrefaire les banknotes. Après avoir pris les leçons de Boucher et de Le Bas, il était revenu dans son pays et traduisait au pointillé les compositions tendres mais insignifiantes d'Angelica Kauffmann, mythologie et histoire mélangées, *Junon*, *Vénus*, le *Dieu Pan*, *Télémaque*, *Cléopâtre* et les *Muses* de Cipriani. Une pièce importante comme dimension, *Ratification de la grande Charte*, d'après Mortimer, commencée par Ryland, ne fut terminée par Bartolozzi qu'en 1785, par la bonne raison que dans l'intervalle le bourreau avait lancé son auteur dans l'éternité.

Sa notoriété n'aurait pas moins pâli devant l'étonnante faveur de son rival, l'italien François Bartolozzi, qui tient une si grande place dans l'histoire de la gravure anglaise par le charme de son travail, un talent réel et la quantité d'estampes qu'il a signées.

Né à Florence en 1735, il passa en Angleterre en 1764, appelé par son ami et compatriote, le dessinateur Cipriani. Le moment était propice. On cherchait à Londres à s'affranchir du tribut artistique payé à la France. Une société se formait pour encourager les arts et l'Académie Royale était installée sous la présidence de Reynolds. On rappelait les jeunes graveurs anglais qui s'étaient formés dans l'atelier de Le Bas : les Major, les Ingram, les Ryland, les Strange, et l'on attirait Cipriani, Angelica Kauffmann, Loutherbourg et autres artistes étrangers. Bartolozzi, fêté par la société, arriva rapidement à la célébrité. On aimait sa manière terminée, d'une distinction de keepsake.

L'une de ses premières et meilleures planches, *Zéphire et Flore*, est gravée à la manière du crayon d'après Coypel. Elle est datée de Londres 1776 et tirée à trois tons au moins, sans compter celui de l'encadrement doré. Bartolozzi avait débuté par le burin; ses reproductions à l'eau-forte des *Dessins du Guerchin* sont fort connues. Ses modèles de prédilection furent les dessins de son ami Cipriani. Dans cette avalanche de pièces ovales ou rondes d'après lui, tirées en bleu, en rouge, en bistre, dont la correction seule égale la froideur, quel choix faire?

Sont-ce les figures de *Psyché*, les allégories de la *Foi*, de l'*Adoration*, de l'*Harmonie?* ou bien le *Génie dessinant la Beauté*, estampes aux

Heliog Duardin — Imp Fudes

Mrs DAMER

tons surchauffés, sur des modèles d'une désespérante monotonie. Faut-il leur préférer les pièces gravées d'après Hamilton, les *Mois de l'Année*, *Werther*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette?* En tout cas, l'illustration des *Saisons*, de Thompson, pour une édition de grand luxe, parue en 1797, est très soigneusement exécutée par Tomkins et Bartolozzi, sur les peintures de Hamilton : on trouve des exemplaires en couleurs de ce beau spécimen des presses anglaises.

Dans les portraits de Bartolozzi réside vraiment la partie intéressante de son œuvre. Son *William Pitt*, d'après Reynolds, est à signaler pour sa distinction. Sous ses doigts, le pointillé prend alors une fermeté qui ne lui est pas ordinaire. Très remarquable le portrait, d'après Roslin, de l'archiduchesse *Marie-Christine*, sœur de Marie-Antoinette, que l'on rencontre tiré en tons de bistre clair; très agréables ceux d'*Angelica Kauffmann* et de *Maria Cosway*, charmante sous son chapeau de paille; *Miss Eyre*, *Miss Ponsonby*, *Mistress Abingdon*, participent de l'expression ravissante que le graveur savait donner à ses têtes de femmes; dans le nombre, un petit bijou de charme honnête, *Lady Smyth et ses enfants*, d'après Reynolds, estampe publiée en 1789. L'épreuve de la Bibliothèque nationale, imprimée dans les tons les plus distingués, est un des meilleurs spécimens de la gravure au pointillé de couleur. Toutefois, ne trouvera-t-on pas que les admirateurs de Bartolozzi aient forcé la note en disant que si le Corrège, par le charme de son pinceau avait mérité le surnom de peintre des Grâces, Bartolozzi pouvait en être nommé le graveur?

Parmi les pointilleurs de portraits, John Condé est l'un des plus agréables. Il travaillait d'après le miniaturiste Cosway et obtenait des résultats d'une grande douceur. Condé avait l'habitude d'entourer ses portraits d'encadrements composés de filets et de teintes plates, petit artifice qui n'était pas sans faire valoir des gravures tenues dans des tons bleus et rose pâle. Son portrait le plus recherché en France est celui de *Madame du Barry*, bien qu'on soupçonne la ressemblance d'être ultra fantaisiste; mais le plus charmant est sans contredit celui de *Mistress Tickell*, aux grands yeux bleus.

Une revue plus longue des graveurs de manière anglaise serait fastidieuse, toutefois, il faut rappeler que toute une foule d'artistes s'agitait autour de Bartolozzi et que certains avaient du talent. Il serait injuste d'oublier les scènes de *Tom Jones*, grandes estampes habilement gravées par Simon, d'après Downman. On les trouve tirées en couleurs, ainsi que de nombreux sujets de genre, *Christening* et *Communion* par Sloane et Suntach d'après Wheatly, *Morning*

Employments par Tomkins, *The Moralist* par Nutter d'après Smith, *Reflection* et *Temptation*, par Ward d'après Ramberg, etc. En somme, les Anglais se sont montrés très forts dans ce mode de graver et il y aurait injustice à ne pas leur réserver une belle place dans une collection d'estampes.

Arrivons enfin à l'*aquatinte* ou *gravure au lavis* et, par là, au moyen le plus pratique, à la base la plus solide et la plus transparente à la fois que la gravure en couleurs ait trouvée pour servir à la confection de ses chefs-d'œuvre.

La manière de procéder est toute différente de celles que nous venons d'étudier. Le graveur trace d'abord le trait de son sujet sur cuivre et le fait légèrement mordre à l'eau-forte. Il recouvre de nouveau la planche de vernis et *lave* au pinceau, avec une encre grasse, les parties qu'il veut ombrer. L'essence dissout le vernis. On répand alors de la résine pulvérisée ou du sable fin sur le cuivre légèrement chauffé et l'on verse dessus l'acide qui mord les intervalles laissés libres, en une multitude de points imperceptibles. L'épreuve que l'on obtient donne des tons unis et mats qui imitent, à s'y méprendre, les teintes du lavis.

Chaque graveur eut, d'ailleurs, ses recettes, mais celle-ci fut trouvée par Leprince qui en fit un secret. C'est après lui, seulement, que Mlle Leprince, sa nièce, la vendit à l'Académie de peinture, moyennant une rente de 1,200 livres. Jean Leprince, né à Metz, en 1734, remarquable peintre de genre, fut aussi très habile graveur à l'eau-forte; à son retour de Russie, il voulut mettre en œuvre les documents qu'il en rapportait et c'est sans doute en cherchant un moyen expéditif de traduire ses dessins à l'encre de Chine, d'habillements russes, moscovites et finlandais, qu'il trouva son procédé.

Signalons parmi ses meilleures pièces au lavis, datées de 1768 à 1771 : la *Danse russe*, la *Récréation champêtre*, la *Musicienne*, la *Jardinière*, le *Poêle*, la *Lampe polonaise* et un grand nombre de scènes des pays septentrionaux. Dans le nombre, une pastorale fort agréable, *O fortunatos nimium...*

Les figures curieuses du *Roué vertueux*, roman bizarre de Coqueley de Chaussepierre, très bien exécutées, d'ailleurs, sont excentriques dans leur aspect macabre. Le dernier ouvrage de Leprince, dans le genre du lavis, est sa jolie suite de cinq pièces pour les *Sens* datée de 1774. Peu d'années après, Leprince, qui avait été fort viveur, mourait d'épuisement.

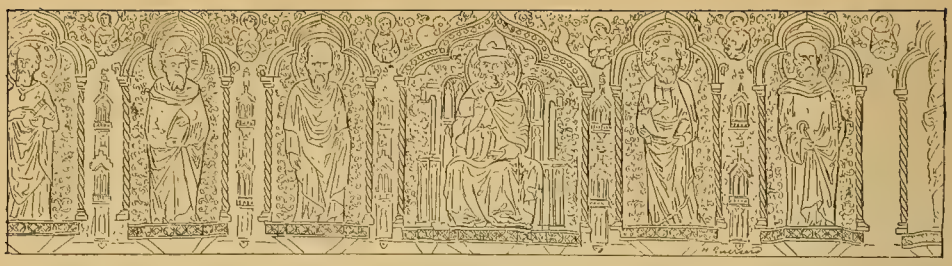
L'abbé de Saint-Non avait, grâce aux indications de son éditeur, le graveur de la Fosse, surpris les principes du nouveau moyen de graver et s'en servit pour rendre habilement les paysages vivement lavés à la sépia de ses amis, Hubert Robert et Fragonard. Le recueil de ses *Griffonis* témoigne de sa virtuosité. On y trouve aussi la reproduction à l'aquatinte de tous ces croquis que les deux artistes faisaient pour lui, d'après les tableaux des palais et des églises de l'Italie (1771).

C'est dans le grand et luxueux ouvrage du *Voyage à Naples et dans les Deux-Siciles* (1781), que Saint-Non a appelé la couleur à son aide pour rendre dans leurs tons originaux les fresques d'Herculanum et les vases étrusques.

Puis le procédé de l'aquatinte tombe dans le domaine public : Janinet, De Bucourt, Descourtis, Sergent s'en emparent et décomposant leur modèle en autant de planches gravées au lavis qu'ils ont de couleurs à rendre, arrivent par *superposition* aux artistiques résultats que nous examinerons dans un prochain article.

BARON ROGER PORTALIS.

(*La suite prochainement.*)



LE

TRÉSOR DE SAINT-MARC

A VENISE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

La *Pala d'oro* est un monument célèbre dans toute l'Europe; c'est certainement avec le *Paliotto* de Saint-Ambroise, à Milan, le plus somptueux objet d'orfèvrerie qui existe. Malheureusement, la *Pala* a été remaniée et restaurée plusieurs fois; mais si ces restaurations lui ont fait perdre une certaine partie de son intérêt au point de vue archéologique, au point de vue de l'effet général, elle conserve encore toute sa splendeur. Je me contenterai de donner ici une brève description de l'objet, renvoyant ceux qui ne l'ont pas vu aux planches du Trésor. Ce que je tiens à mettre en lumière ici ce sont les résultats nouveaux de l'enquête à laquelle s'est livré M. Veludo au sujet de ce monument.

La *Pala* qui, de devant d'autel est devenue un retable, est placée en arrière du maître-autel de la basilique : elle forme un tableau de $3^{m},48$ de large sur $1^{m},40$ de hauteur. Elle se compose de plaques d'or ou d'argent doré, émaillées, réunies dans une monture d'argent doré ornée de pierreries. Avant la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 361; t. XXXVII, p. 376; t. XXXVIII, p. 458.

dernière restauration (1847), elle comprenait deux parties bien distinctes, mobiles et pouvant se replier l'une sur l'autre, de haut en bas; maintenant le tout forme un seul ensemble.

Le centre de la partie supérieure est occupé par un grand médaillon quadrilobé, offrant l'image de l'archange Michel; six grandes plaques, trois à gauche, trois à droite, disposées sous des arcades, représentent l'Entrée à Jérusalem, Jésus descendant aux limbes, la Crucifixion, l'Ascension, la Pentecôte, la Mort de la Vierge. La partie inférieure offre trois rangées de plaques superposées les unes au-dessus des autres, disposées sous des arcades d'architecture à droite et à gauche d'un grand compartiment central occupé par la figure du Christ. En outre, une quatrième rangée de plaques rectangulaires forme bordure sur trois des côtés de la *Pala*.

Les Archanges, les Apôtres, les Prophètes sont représentés sur les trois premières rangées, et sur les plaques en bordure nous voyons se dérouler des scènes empruntées au Nouveau Testament, puis l'histoire de saint Marc.

Au-dessous du Christ, on voit d'abord au centre la Panagia, debout, les mains ouvertes et étendues dans l'attitude des *orantes*, et à droite et à gauche, deux figures debout : une impératrice byzantine, accompagnée d'une inscription qui donne son nom, Irène; un personnage également debout désigné par l'inscription latine comme étant le doge de Venise, Ordelaffo Falier, mais qui, en réalité, est un empereur, sans doute Jean Comnène (1118-1143). Enfin, à droite et à gauche des plaques précédentes, sont deux autres plaques en émail portant une inscription latine relative aux remaniements de la *Pala*, et c'est précisément sur l'interprétation de cette inscription que les avis sont partagés.

En résumé, d'après M. Veludo, nous possédons peut-être dans le monument tel qu'il est aujourd'hui quelques vestiges de la première *Pala* commandée à Constantinople par Pierre Orseolo (976-978); remaniée en 1105 sous le dogat de Falier, avec le concours d'orfèvres grecs, elle subit encore des embellissements sous Pietro Ziani (1205-1229) et enfin au XIVe siècle, sous Andrea Dandolo, elle reçut la décoration architecturale qu'elle offre aujourd'hui. Quant à la partie supérieure de la *Pala*, elle aurait été enlevée en 1204 de l'église du couvent du Tout-Puissant, à Constantinople, couvent élevé par Jean Comnène. C'est du moins ce qui semble résulter de la relation de la visite faite au Trésor de Saint-Marc, en 1438, par le patriarche de Constantinople.

Ajoutons que Durand, dans l'excellente étude qu'il a publiée sur la *Pala*, soupçonnait déjà quelque chose d'analogue ; Lazari[1] était du même avis. L'opinion de ces deux archéologues très autorisés reçoit donc maintenant, à la suite des recherches de M. Veludo, une éclatante confirmation.

Je ne pousserai pas plus loin l'étude des monuments byzantins du Trésor de Saint-Marc ; ceux qui voudront les examiner de plus près n'ont qu'à lire l'ouvrage de Mgr Pasini et aussi à aller voir les objets à Venise même. C'est là une visite indispensable qu'aucunes descriptions ne sauraient suppléer. Mais avant de parler brièvement des œuvres d'orfèvrerie vénitienne, je dois dire encore un mot d'un objet célèbre entre tous.

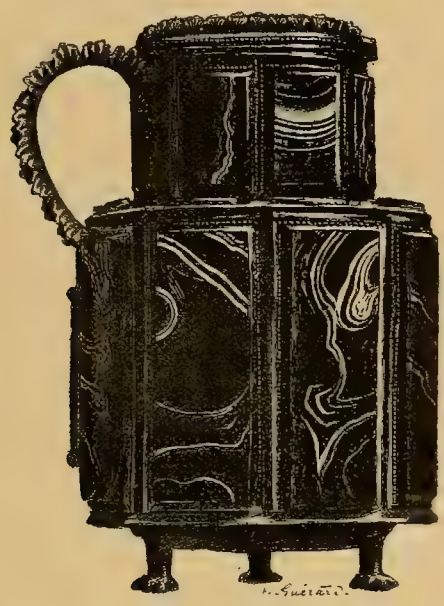
La chaire de Saint-Marc est un monument qui, depuis cinquante ans, préoccupe beaucoup les archéologues; à vrai dire les nombreuses dissertations auxquelles elle a donné lieu ne leur font guère honneur : il est impossible d'imaginer une pareille cacophonie d'opinions. J'imiterai la prudente réserve de Mgr Pasini à son sujet; aussi bien n'aurais-je aucune compétence pour séparer les combattants et attribuer la victoire à l'un plutôt qu'à l'autre des adversaires.

Ce siège monolithe est taillé dans un bloc de cipolin. Il a la forme d'un fauteuil à haut dossier, muni de deux accoudoirs fort élevés. Entièrement recouvert de sculptures grossières, il offre sur un fond semé d'étoiles en relief les représentations des quatre Évangélistes debout, drapés à l'antique, de chaque côté de la croix ; la figure de l'agneau mystique au pied d'un arbre, enfin les symboles des Évangélistes. Au-dessus des symboles de saint Mathieu et de saint Luc, à l'extérieur des accoudoirs, sont figurés de chaque côté cinq cierges ardents. Enfin, d'après les descriptions anciennes, on suppose que certaines parties étaient recouvertes de plaques d'ivoire. C'est à n'en pas douter un siège épiscopal ; reste à savoir de quelle époque il date. Si les sculptures ont été exécutées en même temps que le siège, il ne peut être antérieur au ve siècle, car on sait que c'est à cette époque que commencent à paraître sur les monuments les symboles des Évangélistes[2]; en tout cas, le monument passe pour être antérieur au VIIIe siècle. D'après la chronique d'Andrea Dandolo, il aurait été, en 630, enlevé d'Alexandrie par l'empereur Héraclius qui le transporta à Constantinople, puis en fit présent au patriarche

1. *Guida di Venezia*, p. 21.
2. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 296.

de Grado, Primigenius. La chaire de Saint-Marc resta à Grado jusque vers 1520 environ ; ce ne fut qu'à cette époque qu'elle fut transportée à Venise et placée à Saint-Marc, derrière le maître-autel; après avoir occupé dans l'église divers emplacements, on finit, dans notre siècle, par la renfermer dans le Trésor.

Je n'ai pas parlé jusqu'ici de l'inscription gravée sur la chaire :



VASE EN ONYX, MONTÉ EN ARGENT DORÉ (TRAVAIL BYZANTIN).

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

car elle porte une inscription et c'est à ce propos que les archéologues diffèrent de sentiment. Depuis 1833, elle a donné lieu à neuf mémoires différents dont l'un, celui du Père Secchi [1], n'a pas moins de 390 pages in-4°; les uns ont lu l'inscription en latin et l'ont considérée comme tracée en caractères lombardiques; les autres l'ont lue en hébreu, d'autres enfin en grec transcrit avec des caractères hébraïques. Il est difficile, au milieu de ces lectures si différentes, de prendre une moyenne. La plus récente traduction date de 1880 : « *Chaire de Marc qui établit l'Évangile à Alexandrie* ». Les mauvaises langues prétendent qu'il n'y a rien d'étonnant à ce

1. *La Cattedra alessandrina di S. Marco evangelista e martire conservata in Venezia entro il Tesoro Marciano,* Venise, 1853, in-4°.

que cette inscription soit difficile à lire et à interpréter, car la description minutieuse de la chaire, faite en 1819 par le chanoine Molin, n'en souffle mot. Jetons un voile sur ce chapitre humiliant pour l'archéologie.

VIII

Peut-être faut-il attribuer à la facilité avec laquelle les Vénitiens pouvaient se procurer les merveilles fabriquées en Orient ou à Constantinople la pénurie de monuments d'orfèvrerie vénitienne d'une période un peu ancienne du moyen âge. Quoi qu'il en soit, le Trésor de Saint-Marc est très pauvre à ce point de vue et le seul objet plus ancien que les montures filigranées que nous avons déjà signalées n'a pas été fabriqué à Venise, mais à Aquilée très probablement. C'est la couverture de l'Évangile de Saint-Marc.

Cette reliure, ou plutôt cette boîte, consiste en deux ais de bois recouverts de plaques d'argent repoussées et estampées. D'un côté on voit saint Pierre envoyant saint Marc à Alexandrie pour y prêcher la foi; de l'autre sont représentés la Crucifixion, saint Marc écrivant son Évangile et enfin saint Marc présentant à saint Pierre saint Hermagoras, évêque d'Aquilée. Des rinceaux affectant à peu près la forme de C adossés et fleuronnés sont estampés sur les bordures où sont fixées les armes parlantes d'Aquilée, ainsi que les armes parlantes aussi des della Torre, dans la famille desquels le patriarcat d'Aquilée demeura de 1272 à 1348. Si nous tenons compte de l'état de barbarie relative dans lequel devait se trouver l'art dans cette ville au XIIIe siècle, nous n'aurons pas de peine à admettre que cette reliure, qui trahit des tendances archaïques, soit de cette époque; c'est, du reste, l'âge qu'indique l'accoutrement des personnages. Inutile de dire que le fragment de manuscrit que contient cette boîte est très postérieur à saint Marc. Il date du VIe siècle; depuis longtemps célèbre, puisque de nombreux pèlerins, parmi lesquels on compte Charlemagne, y ont inscrit leur nom, ce manuscrit était conservé à Aquilée; au XIVe siècle, l'empereur Charles IV en envoya quelques feuillets à Prague; au XVe siècle, transporté à Cividale, les Vénitiens y prirent l'Évangile selon saint Marc. La partie du manuscrit restée en Frioul s'est conservée, les feuillets apportés à Venise ont disparu grâce à l'humidité.

Si je signale une grande couverture d'Évangéliaire en argent

repoussé c'est que je ne suis pas absolument fixé sur sa nationalité : Le Christ de Majesté qui la décore a l'ampleur des sculptures françaises du XIIIe siècle et je ne serais pas très étonné qu'il fût l'œuvre de quelqu'un de nos compatriotes, peut-être d'un Flamand travaillant pour la cour latine de Constantinople, comme ce Gérard qui a signé le reliquaire de la vraie croix appartenant à l'empereur Henri de Flandre (1206-1216).

J'avoue que le grand devant d'autel de Saint-Marc, en argent repoussé et doré, me laisse absolument froid. Il appartient ou du moins il appartenait à l'art vénitien du XIIIe siècle, mais ses figures d'apôtres et les scènes empruntées à la vie du saint patron de Venise ne m'inspirent qu'une confiance limitée : je craindrais de m'appesantir sur quelque détail sorti du cerveau d'un orfèvre moderne, car, là aussi, la manie de la restauration a fait son œuvre. J'en dirai autant du reliquaire du bras de saint Georges. Ce récipient, en forme de cornet, porté sur un trépied formé de tiges végétales, est d'un galbe original; les émaux translucides sur relief qui le décorent méritent confiance, mais je ne saurais admettre que la statuette du saint qui surmonte le reliquaire soit du XIVe siècle : les artistes gothiques ne faisaient point cabrer les chevaux de la sorte et je crois bien que celui-ci sort d'une écurie toute moderne.

Beaucoup plus intéressant est le devant d'autel d'argent doré qui, de la cathédrale de Venise, est passé à Saint-Marc. Offert en 1408 par un pape vénitien, Grégoire XII (Angelo Correr), il est tout à fait vénitien aussi de style et d'ornementation. Cette pièce me paraît très proche parente des objets d'orfèvrerie exécutés par une famille d'orfèvres vénitiens, les da Sesto, qui ont travaillé pendant une grande partie du XVe siècle [1]. D'architecture un peu compliquée, cet autel offre sur deux rangs une série d'apôtres et de saints présidés par le Christ et par saint Pierre. C'est brutal de faire, vulgaire de physionomie et l'on y sent une influence allemande qui se prolonge à Venise bien tard dans le XVe siècle : les candélabres en argent doré, que la stupidité des guides continue à décorer du nom de Benvenuto Cellini, appartiennent au même courant artistique, et nous offrent un gothique vénitien, je ne dis pas italien, complètement épanoui. Pour ces flambeaux nous avons encore une date approximative : ils ont été offerts par le doge Cristoforo Moro (+ 1471).

Parmi les autres pièces d'orfèvrerie italiennes, je ne vois en fait

1. Urbani de Gheltof, *Les Arts industriels à Venise*, p. 21 et suiv.

de pièces importantes à signaler, que le reliquaire de la colonne de la flagellation. C'est un reliquaire topique en ce sens que l'artiste a représenté le Christ à la colonne entre deux bourreaux et a enchâssé la relique sur la colonne elle-même ; ce groupe, de grandes dimensions, date de 1375 et il peut servir de terme de comparaison pour fixer l'époque de quelques autres monuments d'origine italienne, ivoire ou orfèvrerie, qui se trouvent dans diverses collections. En descendant jusqu'au XVIe siècle, il faudrait citer le reliquaire d'Irène Ducas, femme d'Alexis Comnène, croix d'un galbe excellent en argent doré; le reliquaire de la pourpre du Christ destiné à renfermer une relique donnée en 1463 à la confrérie de la Charité par le cardinal Bessarion. Le baiser de paix en or et en argent, orné d'une énorme perle baroque, légué en 1546 par le cardinal Marino Grimani, n'est guère recommandable par sa forme assez lourde et ne se sauve que par sa très grande richesse. Un autre baiser de paix, donné par Grégoire XIV (+ 1591), est meilleur de composition, mais je n'aime ni les tortues qui lui servent de pied, ni ses colonnettes à fût imbriqué comme des troncs de palmiers ; le groupe de l'enfant Jésus accompagné de deux anges qui termine le monument ne mérite pas non plus de bien vifs éloges.

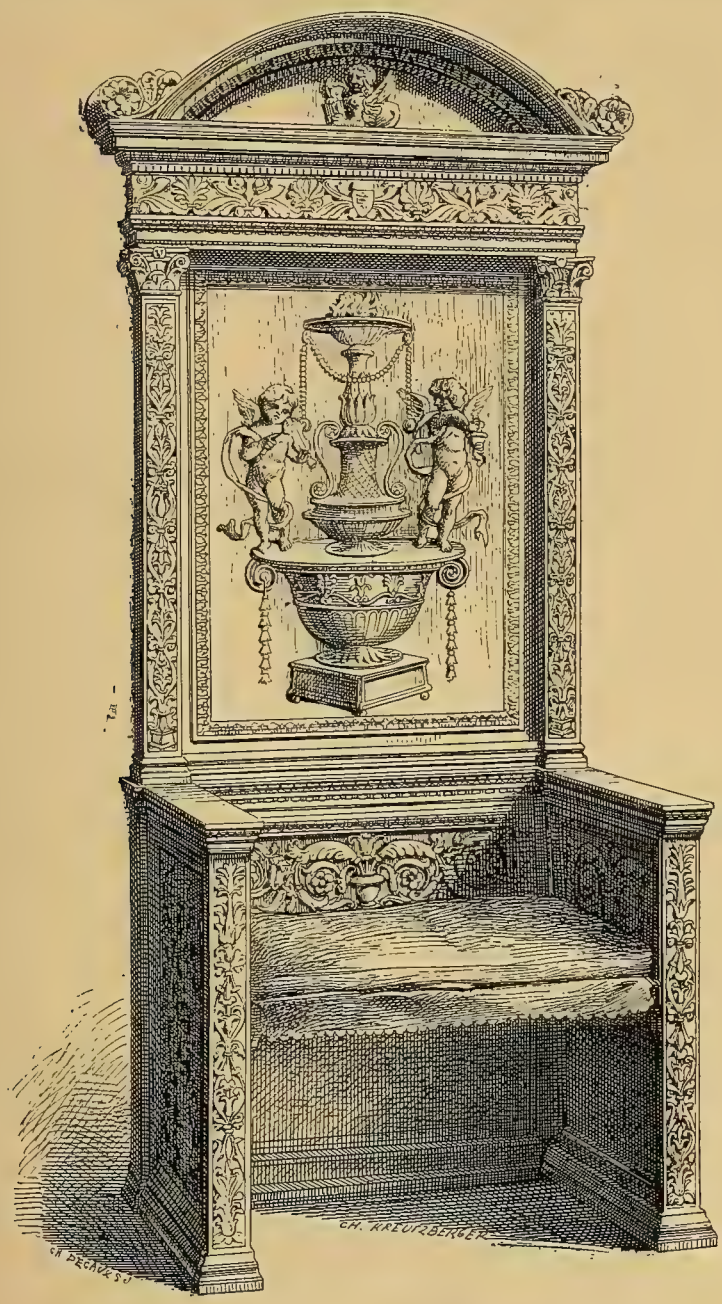
IX

Je ne trouve pas que le trésor de Saint-Marc possède une série d'étoffes à la hauteur du reste et sur ce point il ne saurait soutenir la comparaison avec les trésors des grandes églises d'Allemagne, si bien pourvues en tissus précieux qu'ils ont pu fournir à tous les musées, sans s'appauvrir sensiblement, des séries très complètes pour l'histoire de l'industrie textile au moyen âge. Des chasubles du XVIIe siècle, pour riches qu'elles soient, ne méritent pas d'arrêter longtemps le visiteur ; j'en dirai presque autant des guipures vénitiennes que je ne puis à proprement parler me décider à ranger parmi les objets d'art.

On peut assurer que Venise s'est fournie de tapisseries presque exclusivement à l'étranger, soit en Flandre, soit à Florence ; cet art n'y a jamais pris une grande expansion[1]. C'est à l'art flamand qu'appartient une série de tapisseries de laine, de petites dimensions, représentant des scènes de la Passion ; elles ont été tissées spécialement pour Saint-Marc, peut-être sur des modèles italiens, ainsi que

1. Voy. Müntz, *La Tapisserie*, p. 238, 239.

l'indique le lion ailé huit fois répété sur la bordure de chacune des



SIÈGE DUCAL EN BOIS SCULPTÉ (TRÉSOR DE SAINT-MARC, A VENISE).

pièces. Une tenture en deux pièces pour les dossiers des stalles du chœur de Saint-Marc, or, argent et soie, a été tissée à Florence par

le Flamand Jean Rost sur les cartons dessinés par Jacopo Sansovino (1550) ; elle représente des scènes de la vie de saint Marc.

Un ancien usage voulait que chaque doge offrît à la basilique de Saint-Marc un devant d'autel : c'est là l'origine de deux des pièces qui se trouvent aujourd'hui au Trésor. L'une est un présent du doge Alvise Mocenigo et est en quelque sorte un monument commémoratif de Lépante (1571) ; l'autre date de 1595 et a été donnée par le doge Marino Grimani. L'une et l'autre, en or et en soie, sortent très probablement des ateliers florentins ; pour la dernière au moins, la chose est certaine ; elle a été exécutée par Marco Argimoni, d'après un carton du Bronzino.

On a donné le nom de trône ducal à une belle chaire en noyer sculpté qui du palais a été transportée, il y a peu d'années, au Trésor. C'est sur ce siège que le doge se serait, dit-on, assis quand il assistait aux offices. Si cette tradition n'a l'air ni bien ancienne ni bien respectable, l'objet en lui-même est un meuble charmant qui appartient au début du XVIe siècle; on serait presque tenté, tant les ornements en sont fins et élégants, de le faire remonter jusqu'au XVe. Sur le dossier, surmonté du lion de saint Marc, deux anges, debout de chaque côté d'un candélabre, jouent des cymbales et du violon. Je ne connais en fait de meuble vénitien rien d'aussi délicat. Aussi bien est-ce par un regard jeté sur ces fines sculptures que nous terminerons cette longue visite au Trésor de Saint-Marc en engageant une dernière fois le lecteur à l'aller visiter.

ÉMILE MOLINIER.

LA

DÉCORATION DE L'HOTEL DE VILLE

DE PARIS

« Atteso chè la somma prudenza di un popolo d'origine grande sia di procedere negli affari suoi di modo che dalle operazioni esteriori si riconosca non meno il savio che magnanimo suo operare... » Qui ne se rappelle dans les *Storie Fiorentine* de Giovanni Villani, ce début de l'incomparable délibération prise par la commune de Florence, quand elle ordonne à maître Arnolfo di Lapo « de faire des modèles ou dessins pour la rénovation de Santa-Maria-Reparata, avec la plus haute et la plus prodigue magnificence, afin que l'industrie et la puissance des hommes ne puissent jamais entreprendre quoi que ce soit de plus vaste et de plus beau, selon ce que les plus sages de cette cité ont dit et conseillé en séance publique ou en conseil privé, à savoir qu'on ne doit pas mettre la main aux ouvrages de la commune, si l'on n'a pas le projet de les faire correspondre à la grande âme de tous les citoyens unis dans une même volonté. »

Le conseil municipal de Paris a-t-il conçu l'ambition et aura-t-il la gloire de léguer à l'histoire un aussi fier document? L'occasion en tout cas ne lui aura pas manqué. La décoration d'un monument comme l'Hôtel de Ville est une entreprise telle qu'on n'en recontre pas beaucoup, je ne dis pas dans la durée normale d'une législature, mais dans le cours d'un siècle. Aussi a-t-on voulu, à bon droit, entourer de quelque solennité la préparation de ce grand travail. Un comité spécial, « composé (je cite le texte officiel) de six membres de la commission administrative des Beaux-Arts, de douze membres du conseil élus par leurs collègues et de douze personnes choisies par cette assemblée en raison de leurs compétences », a reçu mandat de « préparer un programme d'ensemble de la décoration de l'Hôtel de Ville », « de dresser un état des emplacements à décorer, et de les répartir en deux catégories : la première qui serait attribuée à la commande directe, la seconde qui serait réservée au concours

libre. » Après trente-deux séances et presque un an de travail, le rapport de ce comité d'études préparatoires vient d'être distribué au conseil municipal, appelé à prendre la décision souveraine. Il n'est peut-être pas sans intérêt de résumer ici ce qui a été dit et conseillé « dai piu savi di questa citta e stato in publica e privata adunanza »; c'est ce que nous appelons aujourd'hui, dans l'amoureuse langue parlementaire, « le sein » des commissions.

On a vu quelles étaient les questions à résoudre. La « détermination des emplacements à décorer », pour parler comme le rapporteur, ne pouvait guère soulever de discussion. Il n'est pas admissible, en effet, que l'architecte, auteur responsable du monument, ait laissé dans le doute un point de cette importance. C'est lui, et à son défaut, ce sont les lignes maîtresses de l'édifice et des salles intérieures qui doivent décider de la décoration. Ballu est mort trop tôt pour prendre part aux délibérations; mais il avait rédigé un avant-projet dont les indications générales devaient être et ont été respectées.

Comment recruterait-on les artistes appelés à concourir à l'exécution de ce grand ensemble? Il est probable que s'il n'avait consulté que ses tendances et les principes, le conseil municipal n'eût pas hésité à tout donner au concours. C'est incontestablement le système le plus conforme aux idées comme aux traditions démocratiques; il a pour lui, en théorie du moins, d'écarter toutes les compétitions et les intrigues, de faire appel à toutes les forces vives de l'École, d'offrir à quelque génie inconnu l'occasion de se produire au grand jour, d'assurer la victoire au plus digne. — Il a, en outre, l'avantage pratique sous un régime de responsabilité partagée de « couvrir » le Pouvoir exécutif. C'est ainsi que les municipes et les « œuvres » de la Renaissance ont usé et abusé du concours sous toutes ses formes : concours restreints ou ouverts à tous, sur un sujet déterminé d'avance ou laissé au choix des concurrents (E. Müntz, la *Renaissance sous Charles VIII*), tandis que les « tyrans », grands seigneurs et amateurs, préféraient s'adresser directement à l'artiste dont le talent leur agréait.

Il s'est trouvé malheureusement, à notre époque, que les artistes « arrivés » ont dédaigné de prendre part aux concours, soit qu'ils aient craint de compromettre dans une épreuve toujours chanceuse une renommée établie, soit qu'ils aient été découragés par les décisions des jurys qui, étant généralement une sorte de « moyenne », tendent fatalement à la médiocrité, soit enfin qu'ils ne veuillent plus travailler qu'à coup sûr. Il en est résulté que les différents concours institués depuis dix ou quinze ans ont été d'une banalité désolante. On a vu,

on a trop vu, hélas ! aux derniers salons, ces peintures vertueuses et municipales destinées à la décoration des mairies de banlieues. Elles sont à l'art ce que l'éloquence de monsieur le maire est à la littérature;... mais Bouvard et Pécuchet, présidents du comité électoral, les approuvent, et ils ont la majorité... Pourtant, quand il s'est agi de l'Hôtel de Ville, le conseil municipal lui-même a reculé devant les conséquences inévitables du système suivi jusqu'à ce jour, et il a décidé que, pour cette circonstance solennelle, on aurait recours d'abord à la commande directe, quitte à réserver pour le concours libre, « afin de tout concilier », une partie des salles à décorer. — C'est ainsi que, d'après le projet de la commission, les plafonds de la salle à manger seront donnés au concours, tandis que les dessus des portes de la même salle sont confiés à des artistes choisis directement ; — que deux des salons latéraux d'introduction aux deux extrémités de la salle des Fêtes seront également réservés aux concurrents, tandis que les deux salons voisins sont attribués à MM. Roll et Puvis de Chavannes ; — enfin, que le salon d'angle sur la place de l'Hôtel de Ville, le plafond de la bibliothèque du conseil municipal, la salle de la commission du budget et la galerie latérale sur la place Lobau feront aussi l'objet d'un concours. — Et c'est ainsi que M. le rapporteur de la commission, a pu écrire ce paragraphe éloquent sans doute mais qui ne fera pas oublier le décret des Florentins : « La part de la décoration picturale de l'Hôtel de Ville qui sera mise au concours aura, comme vous le voyez, une indéniable importance. Elle offrira un sérieux attrait aux artistes désireux de concourir à l'ornement de notre édifice municipal et permettra aux jeunes talents de se manifester dans les conditions les plus favorables. Votre commission a, en effet, considéré comme un devoir de comprendre, dans les surfaces que les concurrents seront appelés à décorer des plafonds, des panneaux verticaux de grandes dimensions, des coupoles, *quelquefois* des salles entières se prêtant à un développement décoratif complet, — en résumé tout un ensemble d'emplacements qui laisseront libre carrière à l'invention et aux sentiments particuliers à chaque artiste. » — Ainsi soit-il.

Il nous reste à résumer la discussion et les propositions de la commission relatives aux commandes directes. Le « tyran », dont nous parlions tout à l'heure, aurait vraisemblablement fait venir quelques peintres, — en petit nombre, et, après la production et le choix de quelques esquisses, leur aurait livré le nouveau palais. — Une commission, organe d'un conseil élu, ne pouvait agir de la sorte. Comme

elle représentait des tendances opposées, des intérêts divers et des amitiés, protections ou clientèles très nombreuses et variées, elle était fatalement condamnée à l'éclectisme le plus banal, aux compromis les plus médiocres. — La lecture de ses procès-verbaux est, à ce point de vue, très instructive et amusante. Lorsque quelqu'un se lève presque à chaque séance, pour rappeler les exigences de l'*unité décorative* (nous devons rendre à M. Dalou cette justice, qu'il a défendu avec la plus louable énergie cette cause, d'avance perdue), chacun de se récrier sur cette sacro-sainte unité décorative, de la mettre hors de discussion, d'en proclamer les droits et les lois absolus. — Mais, à peine s'est-on mis en règle avec les principes, on reconnait aussitôt qu'il « s'agit de donner aujourd'hui satisfaction à beaucoup d'artistes », et les listes sortent des poches. En vain, M. Dalou fait-il observer qu'au point de vue de l'intérêt de l'*art* (qui n'est pas toujours celui des artistes) il vaudrait mieux confier à un artiste, même inférieur, l'ensemble d'un travail plutôt que de le morceler entre plusieurs artistes de talent; en vain, émet-il incidemment cet avis que l'Arc de Triomphe aurait gagné à être donné tout entier à Rude, — et soutient-il, qu'à défaut de grand artiste, et si l'on veut absolument diviser le travail, encore faut-il en répartir les différents morceaux d'une façon raisonnable et avec quelque préoccupation de l'harmonie totale; — une fatalité plus forte que tous les raisonnements s'impose à cette commission, comme à toutes les autres..... et la liste des propositions s'allonge de séance en séance.

Voici, en définitive, — et dans l'impossibilité où nous sommes de suivre salle par salle la discussion, — quelle a été la conclusion du travail et le choix des commissaires. Laissons la parole au rapporteur. « La commission a été unanime à reconnaître qu'il convenait d'adopter un programme assez large, pour que les différentes personnalités qui honorent l'art de notre pays pussent trouver place sur cette liste... Toutes les écoles, tous les genres doivent nécessairement trouver place dans la maison commune. Aucune forme d'art ne peut en être exclue. » Toute liberté sera laissé aux artistes pour le choix des sujets; ici la commission a même adopté une méthode assez originale. Elle a commencé par attribuer chaque salle à un ou plusieurs artistes, qu'elle a ensuite appelés devant elle pour choisir avec eux l'idée générale qui devrait présider à la décoration.

L'escalier d'honneur, comprenant un grand plafond, des tympans et des voussures, a été confié à M. E. Delaunay. Le sujet adopté par la commission, d'accord avec l'artiste, est « la Gloire de Paris ».

J. Reynolds pinx. John Jones sc.

LADY CAROLINE PRICE

(Gravure à la manière noire.)

Gazette des Beaux Arts Imp A. Clément. Héliogravure Dujardin

« La décoration de l'escalier d'honneur, dit le rapport, formerait la synthèse de cette idée, qui trouverait son développement dans les salles auxquelles il donne accès. »

Ces salles (sur le quai) devront donc représenter les arts, les lettres et les sciences, « considérés comme trois des formes les plus éclatantes de la Gloire de Paris ». Le plafond du Salon des Arts sera peint par M. Bonnat; les frises par M. Léon Glaize; les écoinçons, par M. Chartran; les médaillons, par M. Rivey. Pour « le Salon des Lettres », le plafond sera de M. Jules Lefebvre; les frises de M. Cormon; les dessus de portes de M. Urbain Bourgeois; les écoinçons de M. Maignan; les médaillons de M. R. Collin. Pour celui des Sciences : le plafond, de M. Besnard; les frises, de M. Lerolle; les dessus de portes, de M. Duez; les écoinçons, de M. Carrière; les médaillons, de M. Marchal. Ces trois salons comportent, en outre, vingt-quatre panneaux : douze réservés au paysage et douze à la figure. La commission propose de les attribuer, chacun à un artiste différent[1]. Dans la grande galerie latérale à ces trois salons, M. Galland sera appelé à peindre les *Métiers de Paris*. Enfin, les vestibules de chaque côté de ces salons recevraient des peintures de MM. Lhermitte, Monginot, Tattegrain, etc.

Le salon Lobau a donné lieu à une discussion assez amusante sur la légitimité du genre dit *historique*, qui a fini par emporter à une assez forte majorité; M. Jean-Paul Laurens a reçu mission de représenter « sur les surfaces verticales, susceptibles de recevoir de grandes décorations picturales », des scènes de l'histoire de Paris et de ses libertés municipales.

Nous avons déjà dit que les salons d'introduction à la salle des Fêtes avaient été réservés, l'un à M. Puvis de Chavannes, l'autre à M. Roll; les deux autres au concours libre. Quant aux panneaux des extrémités de la galerie latérale, sur la place Lobau (galerie dont la majeure partie sera donnée au concours), on les a confiés à M. Baudouin, flanqué de MM. Blanchon et Delahaye, d'une part, et, de l'autre, à M. Cazin, encadré par MM. Ehrmann et Clairin!... C'est ici, on peut le dire, le triomphe du système éclectique. — Passons.

La salle des Fêtes elle-même a fait l'objet de longues discussions. La Commission a fini par charger de la décoration purement *ornementale*, M. Lavastre, et de la décoration *picturale* (singulière distinction!) : MM. Benjamin Constant (la *Ville de Paris conviant le monde à ses fêtes*), Gervex (la *Musique*), A. Morot (la *Danse*), pour les trois

1. Tous ces noms ont été donnés dans la *Chronique des Arts*.

grands plafonds; M. Gabriel Ferrier (les *Fleurs* et les *Bijoux*), pour les petits plafonds; MM. Humbert, Paul Milliet, Hippolyte Berteaux, Weerts, pour les figures dans les voussoirs (les *Régions de la France* et les *Colonies françaises*); M. Aublet, pour les camaïeux (*Figures d'enfants accompagnés d'accessoires de cotillon et d'attributs de danse et de fête*).

La salle des Cariatides de l'ancien hôtel de ville a été, comme on sait, reproduite presqu'intégralement. M. Cabanel a été chargé de peindre la seconde édition, comme il avait peint la première. On a considéré qu'il y avait possession d'état.

Pour le grand escalier des fêtes et les galeries latérales, après de longues et confuses discussions, la Commission s'est arrêtée au parti suivant : « Exécution sur les huit grands panneaux de figures décoratives sur fond d'or ainsi que de médaillons également sur fond d'or pour les petits cadres placés dans les arcades supérieures. Cette décoration serait accompagnée d'une décoration ornementale des tympans et des arcs doubleaux, exécutés sur fond semblable avec filets d'or dans les parties architecturales.

« En ce qui concerne les galeries latérales, la Commission a décidé que pour éviter la monotonie qu'occasionnerait un trop grand nombre de figures décoratives, il y avait lieu d'affecter les seize grands panneaux qui y sont ménagés, à des paysages modernes.

« Afin d'assurer l'unité de style (vous voyez qu'on y a pensé tout le temps!) dans cette importante partie de la décoration de l'Hôtel de Ville, la Commission s'est prononcée pour le choix d'un artiste chef de groupe, chargé de la décoration générale des deux escaliers, avec deux artistes pour les coupoles et seize artistes pour les paysages des galeries latérales.... »

Ce chef de groupe sera M. Luc-Olivier Merson; les peintres de coupoles : MM. Schommer et Joseph Blanc; les paysagistes : MM. Bernier, Victor Binet, Busson, Émile Michel, Pointelin, Raffaëlli, etc.

Enfin, dans les galeries donnant sur les cours Nord et Sud, M. Jules Breton a été désigné pour le panneau central « avec faculté d'y traiter également des figures », — et MM. Harpignies, Damoye, Pelouse et Rapin pour les autres panneaux.

Et voilà ce qui fut décidé, pour la plus grande gloire de l'art français, de la ville de Paris, de l'unité décorative et de la satisfaction à donner au plus grand nombre possible d'artistes, « dai piu savi di questa città e stato in publica e privata adunanza ».

ANDRÉ MICHEL.

COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE

(CINQUIÈME ARTICLE[1].)

Lorsque Édouard Gerhard publiait, en 1846, son célèbre Mémoire sur l'art phénicien[2], on ne possédait encore à ce sujet que des données bien insuffisantes; si l'on en soupçonnait l'importance pour l'histoire des origines de l'art grec, importance attestée d'ailleurs par les textes littéraires, les monuments faisaient presque entièrement défaut pour la préciser. Parmi ceux que Gerhard a réunis dans les planches qui accompagnent son Mémoire, on trouve des statues informes en marbre, qui ne sont probablement pas phéniciennes, des édifices appelés *nuraghes*, fréquents en Sardaigne, qui n'ont rien de commun avec la Phénicie, et des idoles sardes en bronze, qui sont presque toutes l'œuvre de faussaires modernes. Si l'on fait abstraction de ces documents étrangers ou apocryphes, il reste bien peu de chose : des monnaies, des vases *pseudo-phéniciens*, comme les appelait Gerhard lui-même, et quelques constructions dont la plus importante est un temple en ruines, dans l'île de Gozzo près de Malte. L'art de Chypre, cette dépendance de la Phénicie, n'est représenté, dans l'atlas de Gerhard, que par deux statues mutilées d'Aphrodite, œuvres bâtardes où l'influence de l'archaïsme grec est déjà sensible et qui ne remontent pas à une haute antiquité.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60.

2. Gerhard, *Ueber die Kunst der Phœnizier*, dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1846; réimprimé dans les *Akademische Abhandlungen*, t. II, p. 1, pl. XLI-XLVII.

Pour se rendre compte de l'immense progrès accompli depuis quarante ans dans cet ordre d'études, il faut comparer le Mémoire du savant allemand au troisième volume de l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, de MM. Perrot et Chipiez, publié en 1885, volume qui est consacré tout entier à la Phénicie et à Chypre. Grâce à l'expédition de M. Renan en Phénicie, aux fouilles de Colonna-Ceccaldi et de Cesnola à Chypre, aux découvertes faites à Carthage, à Préneste, à Sidon et en bien d'autres lieux encore, l'art phénicien a cessé d'être pour nous une matière à conjectures pour devenir un objet d'études précises, fondées sur des monuments déjà nombreux et dont il a souvent été possible de fixer la date. Assurément, il reste beaucoup à faire, puisque le sol même des anciens *emporia* n'a été que très insuffisamment exploré, mais, dans l'état actuel de nos connaissances, on peut déjà distinguer avec certitude les œuvres proprement phéniciennes, démêler les influences égyptiennes ou assyriennes qu'elles ont subies, et la part d'invention ou d'éclectisme original qui revient à leurs auteurs, artistes et industriels de Carthage, de Tyr et de Sidon.

De toutes les séries d'œuvres qu'ils nous ont laissées, la plus intéressante, celle des disques métalliques martelés et gravés, boucliers ou patères, vient de s'accroître d'une quantité de pièces remarquables découvertes dans un vieux sanctuaire de la Crète, l'antre de Jupiter sur les flancs du mont Ida. C'est là que, d'après le récit d'Hésiode, le futur maître des dieux fut nourri par la chèvre Amalthée, à l'abri de la colère de Saturne, par les Nymphes et les Curètes. Les voyageurs avaient vainement cherché ce lieu célèbre, lorsqu'un hasard heureux a dissipé leurs incertitudes. En 1884, un des bergers qui passent l'été sur l'Ida, remuant le sol d'une grotte avec la pointe d'un bâton, vit paraître une couche de cendres mêlées à des fragments de terre cuite, de bronze et de feuilles d'or. Aussitôt, les habitants du village voisin d'Anogeia s'arment de pioches et de pelles et commencent des fouilles désordonnées, dont les produits se dispersèrent bientôt, non sans avoir été préalablement étudiés par un archéologue allemand, M. Fabricius, que le bruit de ces découvertes attira sur le théâtre des fouilles[1]. Le Syllogue grec de Candie fit alors intervenir l'autorité turque pour mettre fin à la dévastation de la grotte : un poste de gendarmes y fut établi par le gouverneur et le droit exclusif de pratiquer de nouvelles recherches fut concédé au Syllogue.

Sur ces entrefaites, au printemps de 1885, des mouvements insurrectionnels éclatèrent en Crète; les gendarmes, devenus nécessaires ailleurs, quittèrent l'Ida et les paysans, convaincus qu'on leur cachait des trésors, se remirent à fouiller sans surveillance. Enfin, au mois d'août de la même année, les circonstances politiques étant redevenues normales, le Syllogue put confier l'exploration de ce qui restait à découvrir à un archéologue italien bien connu par ses travaux en Crète, M. Frédéric Halbherr, auquel on doit déjà la plus importante trouvaille épigraphique de notre temps, celle du code de Gortyne. Le résultat de ses recherches a été exposé dans le *Museo italiano* de Florence, qui a publié aussi un atlas grand

1. Fabricius, *Mittheilungen des deutschen Instituts in Athen*, t. X, p. 59 et suiv.

in-folio où sont gravés les objets phéniciens provenant de la caverne[1].

Celui que nous avons fait reproduire est un bouclier, ou plutôt l'armature extérieure d'un de ces boucliers en cuir qui sont décrits souvent dans les poèmes homériques. On sait que le bouclier n'est pas une arme égyptienne,

DISQUE ASSYRO-PHÉNICIEN DÉCOUVERT EN CRÈTE.

(Musée de Candie.)

mais assyrienne, et qu'il ne se rencontre encore ni à Troie, ni à Mycènes, ni à Tirynthe. A partir du VIIIe siècle, on le trouve en Grèce et en Italie; ce sont les Phéniciens qui l'y ont porté. Les boucliers de l'antre Idéen, comme les plaques métalliques analogues découvertes à Chypre, en Arménie, en Assyrie et en Étrurie, sont des ex-voto et non des objets d'usage, mais ils

1. Halbherr et Orsi, *Museo Italiano*, t. II (1886-1888), p. 689-904. *Antichita del Antro di Zeus Ideo*, atlas in-fol. Une dédicace gravée sur terre cuite a mis hors de doute que la caverne explorée est bien celle de Jupiter Idéen (*Museo*, t. II, p. 766).

ont été fabriqués évidemment sur le modèle de ceux-ci. Comme dans tous les produits de l'industrie phénicienne, on y constate l'influence d'un art étranger : ici, les types égyptiens font presque entièrement défaut et l'on voit dominer ceux de l'Assyrie. La ressemblance est frappante entre ces figures et les bas-reliefs de l'époque des Sargonides, sculptés vers 700 avant Jésus-Christ. C'est bien à ce siècle qu'il faut rapporter les boucliers de l'Ida et sans doute aussi les poèmes homériques, qui ne sauraient être de beaucoup antérieurs à 750, du moins sous la forme où ils nous sont parvenus.

FRAGMENT DE PEINTURE MURALE DÉCOUVERT A MYCÈNES.

Le spécimen que nous reproduisons figure un dieu phénicien, l'Hercule-Melkart, accosté de deux génies ailés dont le style est tout à fait assyrien. Le dieu tient par les pattes un lion qu'il semble brandir en l'air et appuie son pied gauche sur un taureau. On y reconnaît sans peine le prototype du héros grec, vainqueur du lion de Némée et du taureau crétois. Les différents attributs du Melkart phénicien ont donné naissance à autant de légendes grecques sur les exploits d'Héraklès, comme le Melkart phénicien lui-même n'est qu'un reflet de l'Izdoubar assyrien. Un autre bouclier de la même série est remarquable par une belle tête de lion en relief qui en forme la bosse centrale ou *umbo*. Sur des coupes ou patères métalliques de travail analogue, qui ont été découvertes au même endroit, paraissent des motifs égyptiens mêlés à ceux de l'Assyrie. Nous ne pouvons que signaler en passant une curieuse figure d'Astarté nue, des sphinx androcéphales, rappelant ceux d'Eyouk en Cappadoce, des processions d'animaux comme sur les vases corinthiens et chalcidiens. Toutes ces représentations, de valeur artistique inégale, sont extrêmement intéressantes pour le problème des origines de l'art grec. A côté d'objets d'importation phénicienne, l'antre de l'Ida a donné de petites figures en bronze coulé qui appartiennent évidemment à

l'art indigène — carien, peut-être — et dont la rudesse naïve ne trahit aucune influence orientale. Ce sont un char de guerre, une scène pastorale, une barque montée par des rameurs, une affreuse figurine de femme nue dont la *stéatopygie* ne le cède en rien à celle des Hottentotes. Nous voyons ici fort clairement les deux facteurs essentiels dont la combinaison a donné naissance à l'art grec : le réalisme indigène, d'une part, grossier et lourd; de l'autre, l'art avancé déjà, disposant de ressources techniques supérieures et fortement imprégné de symbolisme, que les fabricants phéniciens

ANGLE D UN DES FRONTONS DU PARTHÉNON D'ATHÈNES.

(Complété d'après un vase peint.)

mirent à la mode vers le VIIIe siècle, sous l'influence de l'Égypte et de l'Assyrie. L'histoire des progrès de l'art grec n'est autre que celle de sa lutte contre l'art oriental dont il fut d'abord l'élève : cet enfant de génie ne tarda pas à s'émanciper, ce que les Phéniciens n'ont jamais su faire, et trouva sa voie dans le développement de ses instincts réalistes, bientôt éclairés par le sentiment du beau.

Jusqu'à quel point la civilisation dont M. Schliemann a découvert les restes à Mycènes porte-t-elle la trace d'une influence orientale? Question difficile et complexe, où la lumière n'est pas faite encore [1]. Les fouilles

1. Voy. dans nos *Esquisses archéologiques*, p. 114 et suiv., le résumé de l'intéressant travail que M. Milchhoefer a publié sur cette question.

récemment exécutées à Mycènes, non plus dans les tombeaux, mais dans le palais royal, au sommet de l'Acropole, ont fait reparaître de curieuses peintures sur enduit qui semblent autoriser l'hypothèse, à cette époque reculée, d'une école indigène, d'un art achéen [1]. Auprès d'une maison contemporaine du palais et située à un niveau un peu inférieur, M. Tsountas a recueilli un singulier fragment que nous reproduisons ici : ce sont trois figures à tête d'âne, qui portent une longue poutre sur leurs épaules. Sur un autre morceau, provenant du palais, on voit à droite et à gauche une femme étendant les mains au-dessus d'un autel : le milieu de la composition est occupé par une idole indistincte. M. Schuchardt a fait observer [2] que l'autel rappelle, par sa forme, la colonne sculptée de la porte des Lions à Mycènes et que le vêtement des femmes ressemble à celui que l'on remarque sur la grande bague d'or trouvée dans la sixième tombe. Il est vrai que l'artiste primitif qui a exécuté ces grossières peintures, analogues à celles qu'on a recueillies dans le palais de Tirynthe [3], pouvait s'inspirer des gravures sur métal, phrygiennes ou phéniciennes, que le commerce introduisait à Mycènes. Le motif des figures à tête d'âne ressemble beaucoup aux représentations gravées sur certaines gemmes découvertes dans l'Archipel [4], et que M. Newton a déjà rapprochées des trouvailles de Mycènes par une intuition que les observations ultérieures ont confirmée [5]. La figure humaine à tête de cheval n'est pas étrangère au plus ancien fonds de la mythologie gréco-pélasgique, témoin cette vieille image hippocéphale de Déméter, appelée *Erinnys* à Thelpousa et Melaina à Phigalie [6]. Peut-être s'est-il conservé un souvenir d'une divinité à tête d'âne dans la légende phrygienne du roi Midas; je serais tenté d'attribuer quelque importance à cette observation, puisqu'elle me semble venir à l'appui de la tradition admise par les anciens, qui cherchaient en Asie l'origine de la civilisation mycénienne [7].

Aux monuments qui nous restent de l'art grec proprement dit avant Périclès, les fouilles de l'Acropole d'Athènes, continuées avec vigueur par M. Cavvadias, ont ajouté quelques sculptures intéressantes datant de la fin du VIe siècle [8]. Il faut surtout signaler une tête de Triton, d'un art brutal et réaliste, remarquable aussi par la conservation des couleurs; les cheveux et la barbe sont d'un bleu éclatant, les pupilles des yeux d'un vert émeraude [9]. L'Institut allemand a publié d'excellentes photographies colo-

1. Tsountas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1887, p. 155 et suiv., pl. X; Reinach, *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 374.

2. *Société archéologique de Berlin*, mai 1888.

3. Schliemann, *Tirynthe*, trad. française, pl. V-XIII.

4. Milchhoefer, *Anfænge der Kunst*, p. 55.

5. Newton, *Essays on art and archaeology*, p. 279.

6. Pausanias, VIII, 25, 5.

7. M. Ramsay a déjà signalé, en Phrygie, le motif de la *Porte des Lions* qu'on voit à Mycènes (*Journal of Hellenic Studies*, 1882, p. XXVII, XXVIII.)

8. Voy. le résumé des dernières fouilles de l'Acropole dans notre *Chronique d'Orient* de la *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 357 et suiv.

9. Cette tête a été reproduite dans le *Journal of Hellenic Studies*, 1888, p. 122, fig. 2 (article de Mlle Jane Harrison).

riées d'après deux statues archaïques de l'Acropole, que nous avons reproduites dans de précédents articles [1], mais sans les ornements polychromes qui ajoutent tant à leur intérêt [2]. D'ici à quelques mois, le déblaiement du

ESCULAPE, BAS-RELIEF DÉCOUVERT A ÉPIDAURE.

(Musée d'Athènes.)

plateau de la citadelle sera terminé et l'on pourra commencer l'exploration du versant septentrional, qui, couvert de misérables bâtisses, n'a jamais encore été l'objet d'aucune fouille. Il est certain que, de ce côté, on peut s'attendre aux plus brillants résultats. Le nombre des statues découvertes

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 421; 1888, t. I, p. 67.
2. Voy. les *Antike Denkmæler herausgegeben vom Kais. Institut*, t. I, pl. XIX.

au cours de ces dernières années sur l'Acropole est si considérable qu'il est difficile, même pour les gens du métier, de se reconnaître au milieu de ces richesses; déjà cependant quelques monographies illustrées nous offrent leur aide [1] et les archéologues acceptent avec plaisir le surcroît de travail que la main heureuse des fouilleurs grecs leur impose.

L'intérêt extraordinaire qu'éveillent ces vieux débris de la statuaire, témoins de la dévastation de l'Acropole par les soldats de Xerxès, semble un peu détourner l'attention des œuvres de l'époque suivante, où rayonnent

APOLLON ET MARSYAS, BAS-RELIEF DÉCOUVERT A MANTINÉE.

(Musée d'Athènes.)

le nom de Phidias et les immortelles sculptures du Parthénon. Il reste cependant bien à faire encore pour l'interprétation de ces sculptures et pour la restitution de celles que les Vandales des temps modernes ont mutilées. Nous en citerons un exemple qui nous est fourni par des travaux récents. Un des angles du fronton oriental du Parthénon était occupé par une femme vue à mi-corps, découverte sur l'Acropole en 1840, et par une tête de cheval conservée au Musée Britannique, où elle a été rapportée par lord Elgin [2]. M. Michaelis, dans son bel ouvrage sur le Parthénon [3], pen-

1. *Kuindefigurer i den archaiske graeske Kunst*, of C. Jörgensen, Copenhague, 1888; *Les Fouilles récentes de l'Acropole d'Athènes*, par Théoxénou (pseudonyme d'un écrivain français), dans la *Gazette archéologique*, 1888, p. 28 et suiv., 82 et suiv., avec des héliogravures.

2. Collignon, *Phidias*, gravure à la p. 49.

3. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 178.

sait encore que cette figure féminine, où il reconnaissait avec raison Séléné, était représentée dans son char, conduisant un attelage dont il ne restait que la tête de cheval aujourd'hui à Londres. Mais, dans cette hypothèse, on ne s'expliquerait pas la position du torse féminin, tourné de trois quarts vers le spectateur, ni la distance beaucoup trop petite entre ce torse et la tête du cheval. MM. Wolters [1] et Collignon [2] ont compris que, dans la conception de Phidias, Séléné était une écuyère, assise de côté à la façon des amazones modernes, mais avec cette différence que ses jambes pendent

TROIS MUSES, BAS-RELIEF DÉCOUVERT A MANTINÉE.

(Musée d'Athènes.)

à droite et non pas à gauche de sa monture [3]. Nous savons par Pausanias que Phidias avait déjà sculpté une Séléné à cheval sur la base du trône de la statue de Jupiter à Olympie. Cette petite découverte vient d'être refaite par M. Cecil Smith [4], qui, ignorant les observations de ses prédécesseurs, est arrivé à la même conclusion qu'eux et l'a rendue sensible par un croquis fort bien venu que nous avons fait reproduire ici. Cette restitution est

1. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 256.
2. Collignon, *Phidias*, p. 48, note 1.
3. On trouve, dans les œuvres antiques, des femmes montant à droite ou à gauche; les deux positions se voient parfois dans une même scène, mais c'est la première qui est la plus fréquente, notamment dans les bas-reliefs (*Galleria Giustiniana*, pl. XCVIII), et les statues consacrés à Epona, la déesse protectrice des chevaux, que l'art gallo-romain a souvent représentée.
4. Cecil Smith, *Journal of Hellenic Studies*, 1888, p. 8.

inspirée par une peinture d'un vase de Ruvo où l'on voit Séléné à cheval, motif assez rare dans les monuments antiques [1] et que l'art moderne a peut-être tort de négliger. N'y a-t-il pas là matière à des combinaisons de lignes gracieuses et, pour le moins, au rajeunissement d'un type peu connu que les manuels de mythologie classique ne décrivent pas?

Les frontons du temple de Jupiter à Olympie ont déjà provoqué une quantité d'études : Olivier Rayet a exposé ici même les difficultés que comporte leur restitution [2]. Pour le fronton occidental, attribué à Alcamène, on admettait jusqu'à présent un arrangement dû à M. Treu, qui a été reproduit dans de nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de l'art grec [3]. Mais le même archéologue, en étudiant les originaux à Olympie et les moulages réunis au Musée de Dresde, est arrivé à la conviction que l'ordonnance proposée par lui devait être considérablement modifiée. Dans l'Annuaire publié par l'Institut archéologique allemand, il a fait connaître la nouvelle restitution qu'il adopte [4] et que, vu son importance, nous avons cru devoir répéter en tête de cet article. On connaît le sujet de cette composition, une des plus belles que nous aient léguées les anciens : c'est le combat des Centaures et des Lapithes, au moment où Thésée, brandissant une hache, entre en lutte contre les agresseurs. Le milieu du fronton est occupé par Apollon, que Pausanias prenait à tort pour Pirithoüs. La description du géographe grec n'est pas exempte de confusion et d'erreurs; aussi M. Treu considère-t-il comme peu important le fait que sa restitution actuelle s'éloigne un peu plus de cette description que la précédente. La symétrie, un des traits caractéristiques des compositions du v° siècle, est encore plus frappante dans l'arrangement que nous signalons; il est aussi fort intéressant d'observer que les deux guerriers placés à droite et à gauche d'Apollon (l'un d'eux est certainement Thésée) rappellent très exactement le fameux groupe des Tyrannicides, antérieur de peu d'années au fronton d'Alcamène, dont les monnaies d'Athènes et deux marbres du Musée de Naples nous ont conservé le souvenir [5].

C'est encore Olympie et le chef-d'œuvre disparu de Phidias que nous rappelle l'admirable bas-relief découvert en 1884 à Épidaure et publié pour la première fois en héliogravure par M. Bruckmann dans le nouveau recueil de sculptures antiques dont le texte doit être rédigé par M. Brunn [6]. Transporté

1. Cf. Pottier et Reinach, *La Nécropole de Myrina*, p. 402-404; Stephani, *Compte Rendu de Saint-Pétersbourg pour* 1860, p. 43 et suiv.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, février 1877 et mai 1880. Voy. ces articles reproduits dans les *Études d'archéologie et d'art*, par O. Rayet (Paris, Didot, 1888), p. 42 et suiv.

3. Par exemple dans celui de Mme Lucy Mitchell, *A history of ancient sculpture* (New-York, Dodd, Mead and Co., 1883), p. 265. Cf. Treu, *Ausgrabungen zu Olympia*, t. III, pl. XXVI-XXVII, p. 16; t. IV, p. 22.

4. *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1888, pl. V-VI.

5 Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 869, n° 2202; pl. 870, n° 2203 A; Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, 3e éd., t. I, p. 120.

6. Bruckmann, *Antike Denkmæler*, gr. in-fol., Munich, 1888. Sept livraisons de planches ont paru. Le prix de souscription à ce recueil est de 2,000 francs;

au Musée central d'Athènes, il a rapidement conquis une des premières places parmi les chefs-d'œuvre de cette riche collection [1]. C'est, en effet, comme un écho, et l'un des plus fidèles qui soient venus jusqu'à nous, du Jupiter Olympien de Phidias, bien que le dieu représenté soit Esculape et que l'auteur de l'original qu'il reproduit soit Thrasymède de Paros. Mais Thrasymède était un imitateur de Phidias et un imitateur si habile que l'on attribua quelquefois au maître lui-même l'Esculape en or et en ivoire sculpté par lui pour le temple d'Épidaure. On sait, du reste, que cette statue, dont la silhouette

TROIS MUSES, BAS-RELIEF DÉCOUVERT A MANTINÉE.

(Musée d'Athènes.)

nous a été conservée sur une monnaie, ressemblait beaucoup au Jupiter Olympien. Le dieu était assis sur un trône, le bras gauche levé appuyé sur un sceptre, le bras droit étendu, touchant la tête d'un serpent qui se dressait près de lui. Bien que le bas-relief trouvé à Épidaure n'ait que 65 centimètres de haut, il suffit à nous donner l'idée d'un original de premier ordre. La tête rappelle celle du Jupiter de Phidias qui a été copiée sur quelques monnaies d'Élis. Dans la sculpture attique du ve siècle, Esculape et Jupiter sont figurés avec des caractères analogues : l'un et l'autre sont des dieux bienveillants, amis des hommes, pleins à la fois de majesté et de mansuétude.

aucune livraison, aucune planche ne sera vendue séparément. La critique a justement blâmé cette spéculation, sorte d'impôt forcé levé sur les bibliothèques publiques; mais il est incontestable que les planches sont belles et que les sujets ont été choisis avec soin.

1. Cavvadias, Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ Μουσείου, n° 101.

La plus belle tête connue d'Esculape, provenant de Milo, qui a passé de la collection Blacas au Musée Britannique [1], a souvent été considérée comme un Jupiter; on peut invoquer aujourd'hui, à l'appui de la première appellation, la découverte, faite récemment dans l'île d'Amorgos, d'une tête de type analogue, en compagnie d'une autre qui représente la déesse Hygie [2]. L'asso-

LA BARQUE DE CHARON, PEINTURE DE LÉCYTHE BLANC.

(Musée d'Athènes.)

ciation d'Hygie et d'Esculape est tout à fait naturelle, alors que celle d'Hygie et de Jupiter ne serait pas justifiée.

On n'a pas retrouvé, à Olympie, le moindre fragment du Jupiter de Phidias, qui avait été transporté à Constantinople où il a péri; en revanche, une des premières tranchées ouvertes par l'expédition allemande en 1875 a rendu à la lumière la Victoire de Pæonios, dédiée vers l'an 420 avant Jésus-Christ par ceux de Messène et de Naupacte. Cette belle statue, à laquelle manque la tête, n'est pas assez connue chez nous [3]; il serait bon d'en placer

1. *Expédition de Morée*, t. III, pl. XXIX; Rayet, *Monuments*, t. I, pl. XLII.

2. *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 362, d'après le *Bulletin archéologique* publié par M. Cavvadias.

3. On peut en voir une gravure sommaire dans les *Études* d'O. Rayet, p. 62, et une photographie dans les *Ausgrabungen zu Olympia*, t. I, pl. IX.

un moulage au Louvre à côté de la Victoire de Samothrace, dont le motif est analogue et le travail infiniment supérieur. Les répliques libres de la Victoire de Pæonios sont très nombreuses : on en trouve jusque dans les terres cuites de Myrina. Nous avons reproduit en lettre une statuette en bronze de type semblable, qui, découverte à Rome, est entrée à l'*Antiquarium* de Berlin [1]; il est difficile d'imaginer une silhouette plus charmante. Comme dans la Victoire d'Olympie et les répliques en terre cuite, la jambe droite est nue : c'est un effet de la rapidité de la course, en vue de laquelle on échancrait la tunique sur le côté au lieu d'emprisonner les jambes comme dans un fourreau [2]. Les jeunes filles spartiates, qui avaient adopté cette

DEUX FEMMES GRECQUES, PEINTURE DE LÉCYTHE BLANC DÉCOUVERTE A SUESSULA.

mode, étaient qualifiées de *phenomérides*, c'est-à-dire « montreuses de cuisses », et Euripide leur reprochait comme une coquetterie provocante ce qui n'était, à l'origine du moins, qu'un costume commode pour la chasse et pour la course. Mais Euripide était Athénien et, dans ses vers, il n'était pas tendre pour les femmes.

Nous avons signalé, au cours d'un précédent article [3], les beaux bas-reliefs découverts à Mantinée par M. Fougères, membre de l'École française d'Athènes. Ces neuf figures, représentant la lutte musicale de Marsyas et d'Apollon en présence des Muses, décoraient le piédestal d'un groupe que Pausanias attribue formellement à Praxitèle. On a prétendu de divers côtés que ces bas-reliefs étaient postérieurs au IVe siècle, mais c'est là une affir-

1. Dressel, *Annali dell' Instit.*, 1885, p. 292, tav. d'agg. C. fig. 3. M. Dressel pense, à tort selon nous, que c'est une Artémis tirant de l'arc.
2. Cf. E. Pottier, *La Nécropole de Myrina*, p. 357.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 72.

mation gratuite contre laquelle je m'inscris en faux. Dans l'excellent article qu'il a consacré à ses sculptures [1], M. Fougères, par modestie sans doute, n'a pas cru devoir se prononcer nettement; pour moi, qui n'éprouve point dans l'espèce le même scrupule, je pense, après mûre réflexion, qu'il est permis d'être plus affirmatif. Tous les indices s'accordent à établir deux faits : 1° ces bas-reliefs sont contemporains de Praxitèle, dont les travaux à Mantinée se placent vers 360; 2° ils ont été exécutés, en partie peut-être, par des auxiliaires, d'après les modèles et sous la direction du maître. Lorsque

EUROPE SUR LE TAUREAU, PEINTURE DE VASE DÉCOUVERT A SUESSULA.

Praxitèle était à Mantinée, c'était un jeune homme et il imitait encore, comme lorsqu'il sculpta, vers la même époque, l'Hermès d'Olympie. Dans l'Hermès, on l'a démontré depuis longtemps, il imita son père Céphisodote et le sculpteur Myron [2]; eh bien! dans le groupe des Muses, l'imitation du même Céphisodote, auteur d'un groupe de Muses resté célèbre, n'est pas moins certaine que celle de Myron, auteur d'un *Marsyas* qui nous est connu par des répliques nombreuses et qui ressemble assez exactement à celui de

1. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1888, pl. I-III, p. 105-128. Une gravure d'ensemble de ces bas-reliefs a été publiée depuis dans l'*Histoire des Grecs* de M. V. Duruy, t. III, p. 229.

2. Kekulé, *Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes*, 1882. Je ne comprends pas pourquoi M. Kekulé ne veut pas considérer l'Hermès comme une œuvre de la jeunesse de Praxitèle (voir son excellent résumé de l'histoire de l'art grec, publié en tête du *Guide en Grèce* de Baedeker, p. CII); je crois, du reste, avoir rendu vraisemblable par d'autres raisons que cette statue est de 362. (*Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 1 et suiv.)

Mantinée [1]. Si l'on ajoute à cela que ces sculptures sont charmantes, que les Muses rappellent les plus jolies figurines en terre cuite de Tanagra, rapportées avec raison par Rayet au IVe siècle, enfin que la cithare entre les mains d'Apollon est conforme au type figuré sur les vases à figures rouges de la belle époque, on se demandera comment il est possible de résister à l'évidence et d'attribuer à je ne sais quel anonyme postérieur ces bas-reliefs sculptés sur la base d'une œuvre de Praxitèle. Qu'on se laisse donc aller bonnement à l'admiration des belles choses sans chercher des raisons pour

HERCULE ET ACHELOUS, PEINTURE DE VASE DÉCOUVERT A SUESSULA.

ne les admirer qu'à demi, comme si la peur d'être dupe était la vraie marque du connaisseur! Mieux vaut encore se tromper ingénument.

Si, après avoir rendu hommage aux artistes grecs, on veut voir ce dont les artisans étaient capables, c'est toujours vers les lécythes blancs attiques qu'il faut se tourner [2]. Ceux qu'on a découverts récemment à Érétrie et qui sont déposés au Polytechnicon d'Athènes, comptent parmi les plus jolis spécimens de cette série déjà longue de petits chefs-d'œuvre [3]. Nous reproduisons un groupe charmant composé de trois personnages : Charon dans sa barque, vêtu de l'*exomis* des muletiers et des marins, coiffé d'un grand chapeau en feutre conique; un enfant assis sur un rocher; une femme tenant un canard qui s'approche de l'enfant. On peut construire avec ces éléments toute une scène dont les rives du fleuve infernal sont le théâtre. L'enfant s'étonne à l'approche du nocher funèbre : il se retourne vers la

1. Cf. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I, pl. XXIII.

2. Voy. l'excellent ouvrage de M. E. Pottier, *Les Lécythes blancs funéraires*, Paris, Thorin, 1885, et nos *Esquisses archéologiques*, p. 248 et suiv.

3. F. von Duhn, *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1887, p. 240; *Antike Denkmæler*, t. I, pl. XXIII.

femme qui l'accompagne — peut-être sa mère — et qui lui porte l'oiseau familier dont la mort même ne le séparera point. Cette hypothèse ne force pas la conviction, mais elle répond au sentiment de l'œuvre, empreinte de cette tristesse douce et presque souriante dont le deuil attique a le secret.

Les lécythes d'Athènes étaient assez estimés pour devenir des articles d'exportation. On en a récemment découvert un à Suessula, dans une riche nécropole campanienne explorée depuis 1879 par M. Marcello Spinelli [1]. C'est

FEMMES GRECQUES JOUANT A LA « MORRA ».

(Peinture de vase de la collection Dzialynska.)

un produit dont la fabrication peut être placée, par des motifs sérieux, vers 430 avant Jésus-Christ. Le sujet est des plus simples : une jeune fille assise et une autre debout, sans doute occupées à quelque jeu. Dans le champ, un miroir, un petit vase, un morceau d'étoffe rouge avec deux rubans et une inscription en lettres du ve siècle. Ce n'est rien, mais ce rien est plein de grâce. Heureux cinquième siècle, où des artisans payés un sou l'heure dessinaient ainsi [2] !

La même nécropole a fourni des vases attiques à figures noires dont nous

1. Cf. F. von Duhn, *Rœmische Mittheilungen*, 1887, p. 235, pl. XI-XII; Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 201.

2. Je n'invente rien, car Aristophane dit qu'un lécythe se payait une obole, c'est-à-dire trois sous. Il fallait encore être très habile pour peindre un lécythe en trois heures!

reproduisons deux motifs : Europe assise à droite sur le taureau séducteur et Hercule combattant Acheloüs sous la forme d'un taureau androcéphale. Ces figures sont d'un dessin raide et sec, quoique élégant, qui fait songer aux Florentins primitifs. Cette analogie entre les Florentins et les Grecs du VIe siècle n'a pas été assez signalée; elle est très instructive et nous y reviendrons un jour, avec quelques dessins à l'appui.

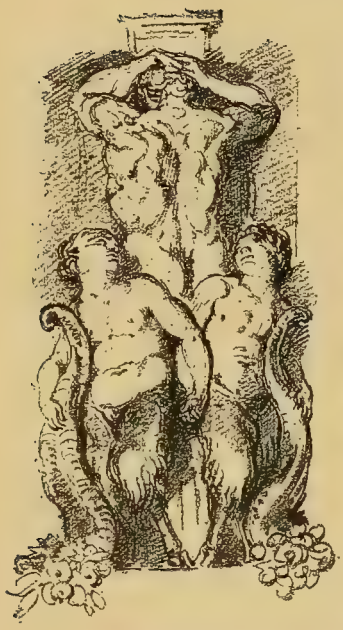
On n'est plus embarrassé aujourd'hui pour déterminer approximativement l'âge d'un vase grec, pour reconnaître l'école, quelquefois même l'atelier d'où il est sorti. La céramique est devenue une science positive, et cela en moins d'un siècle, grâce aux efforts persévérants d'une quinzaine d'érudits dont les noms mériteraient d'être mieux connus. Par une bonne fortune bien rare, un des contemporains, un des premiers élèves des fondateurs de cette science, un de ceux qui ont le plus contribué à l'enrichir, vit encore, que dis-je? travaille encore au milieu de nous; c'est le vénéré baron de Witte, l'ami de Gerhard et de Panofka, le Nestor des études de la céramique. Il y a deux ans à peine, il publiait dans un magnifique volume, destiné à n'être offert qu'à un petit nombre de privilégiés, la *Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert*, catalogue raisonné et illustré d'une série de vases et de terres cuites qui, formée par le comte Jean Dzialynski, sera l'ornement du Musée de Cracovie. Ce catalogue est précédé d'une introduction en 90 pages qui est une excellente histoire de la céramique au point de vue particulier à l'auteur. Comme ce beau livre n'a point été mis dans le commerce, nous voulons du moins lui emprunter un groupe exquis, dessiné sur une hydrie campanienne : il représente Éros, génie de l'amour et de la toilette, volant au-dessus de deux jeunes filles occupées au jeu de la *morra*. « Combien de doigts? » demandent les joueuses en levant ensemble la main droite, tandis que les mains gauches, tenues à l'écart du jeu, sont appuyées sur une longue baguette. En Italie, où la *morra* est restée populaire, les joueurs doivent replier la main inutile derrière leur dos. Une colonnette ionique, placée à gauche, indique que la scène se passe dans l'intérieur d'une maison. M. de Witte, depuis plus de soixante ans, vit au milieu de pareilles œuvres et s'y complaît; est-il étonnant qu'il ait su vieillir sans perdre le goût de la beauté?

SALOMON REINACH.

BIBLIOGRAPHIE

I

Honoré Fragonard, par M. le baron Roger Portalis [1].



Voici un magnifique, un substantiel ouvrage. Le nombre extraordinaire, presque excessif des reproductions, les soins apportés à l'impression, l'élégance de la mise en œuvre, la compétence éprouvée et le talent de l'auteur, font du *Fragonard* de M. le baron Portalis quelque chose d'exceptionnel et de tout à fait marquant parmi les productions de la librairie d'art en 1888. On y sent la main d'un bibliophile homme de goût.

Même après la délicate et vivante étude des Goncourt, traitée plutôt en esquisse qu'en portrait achevé, il restait à écrire un livre historique, patiemment et soigneusement élaboré, qui nous donnât un Fragonard indiscutable et définitif. C'est à cette tâche que vient de se dévouer notre collaborateur. Il l'a accomplie avec son ardeur et sa conscience habituelles.

Fragonard est assurément un des peintres les plus charmants et les plus français, un des inventeurs les plus fertiles et les plus voluptueusement aimables du XVIIIe siècle expirant. Il est le pont jeté entre l'art allégorique et mythologique de l'école de Boucher et la renaissance des modes antiques inaugurée par celle de David; il semble une heureuse et naturelle transition entre la fantaisie pure et le retour à la vérité. Il marque un délicieux moment, une période hybride et comme affinée par une adorable décadence. Au milieu de tous ces peintres faciles de la seconde moitié du XVIIIe siècle, il reste un des plus savoureux, un des plus vraiment artistes, un peintre de genre exquis, un praticien infiniment spirituel et subtil, un coloriste tout à fait original.

1. Paris, J. Rothschild, éditeur, 1 vol. in-8° de grand luxe, tiré à 1,100 exemplaires numérotés. Nombreuses illustrations dans le texte et 110 planches hors texte. Prix, broché : 60 francs; relié : 75 francs.

Assurément, il a ses moments d'oubli; il faut faire un choix dans ses productions trop nombreuses, et M. Portalis n'y manque pas; mais il a laissé des œuvres achevées, dans lesquelles les qualités de l'exécutant rivalisent avec la verve ingénieuse et souple de l'inventeur. Son art est celui d'un homme heureux, aimant et bon,

PORTRAIT DE FRAGONARD, PAR LUI-MÊME.

(D'après un dessin appartenant à M. E. Paillet.)

qui n'a que des caresses et des sourires. Son talent est l'image même de sa personne, le reflet pimpant et leste de cette vie d'épicurien amoureux des fleurs, des femmes et du soleil; talent solide et sain, au fond, et nourri de la moelle des maîtres de la palette. Dans ce capiteux et charmant « Frago », il n'y a pas seulement le peintre de la *Gimblette*, du *Baiser*, de l'*Escarpolette* et des « nudités onduleuses », le peintre de Cupidon et des Olympes galants, il y a aussi l'artiste sérieux, qui s'incline devant la nature, le portraitiste habile et convaincu, le paysagiste opulent

et fin, en avance sur son temps, le décorateur fécond, l'aquafortiste de haut goût, l'illustrateur plein de ressources.

Fragonard est né à Grasse — « Grasse la parfumée » —, sous le ciel ardent de la Provence. Il a gardé dans tout son être le reflet de cette origine. Le Parisien est resté Méridional. Il aime la lumière, la vie, les formes claires et chatoyantes. Considérez son tableau des *Baigneuses*, un des chefs-d'œuvre de la Galerie Lacaze et un des chefs-d'œuvre de la peinture au XVIIIe siècle. Quels effluves, quelle chaleur, quelle tendresse dans cette exécution ! Quel éclat dans ces carnations qui jouent sous le soleil, dans ces eaux qui vibrent, dans ces frondaisons avivées des couleurs les plus gaies ! C'est le Midi qui chante dans toute cette peinture.

Les Goncourt nous avaient surtout montré le Fragonard féminin et amoureux, et ils l'avaient fait revivre de main de maître dans des pages qui comptent parmi les plus étincelantes qu'ils aient écrites. Mais c'était un Fragonard voulu et je dirai même un peu inexact. M. le baron Portalis nous le donne tout entier, dans son existence mouvementée, dans son caractère, dans la société qui l'entoure, dans ses œuvres, dans la variété de ses aptitudes, sous les mille couleurs de son talent. Il nous promène avec dextérité à travers tous ces sentiers fleuris où s'égare la verve espiègle du peintre. Sa profonde expérience des choses du XVIIIe siècle lui permet d'animer toutes les figures de second plan et de leur imprimer un caractère d'exactitude irréprochable.

M. Portalis a eu la bonne fortune de pouvoir mettre à profit des sources inédites que ni Jal, ni Le Carpentier, ni les Goncourt n'ont connues ou exploitées, telles que la correspondance de Natoire avec M. de Marigny, qui éclaire les débuts de l'artiste lors de son séjour à Rome, telles que le Journal de Bergeret, qui donne un tableau si piquant de la vie de Fragonard pendant le voyage qu'il fait en Italie en compagnie du généreux financier, telles que les lettres de sa belle-sœur Mlle Gérard, etc., etc. Il augmente la liste de ses œuvres par la découverte de maintes pièces intéressantes : peintures de chevalet, panneaux décoratifs, esquisses — ces adorables esquisses de Fragonard —, portraits, miniatures, sépias, dessins, et nous donne un catalogue qui, autant que cela est permis, doit être qualifié de complet.

La biographie surtout nous intéresse. Elle explique si bien la manière, le style et les succès de Fragonard ! Le récit est vif, agréable à suivre ; la manière brillante et légère de M. Portalis convient à un tel sujet.

Fragonard, tout frais émoulu de sa ville natale, arrive à Paris où sa mère le place dans l'atelier de François Boucher ; il brosse bientôt, sous cette prépondérante influence, ses premiers panneaux décoratifs. Nous le voyons ensuite à Rome, à l'Académie de France, « devant les grands maîtres italiens, courant, avec Hubert Robert et l'abbé de Saint-Non, les villas et les ruines, et dessinant d'un crayon rapide de merveilleuses sanguines ». De retour à Paris, le jeune artiste, veut frapper un grand coup et se faire agréer à l'Académie royale. Son tableau de *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé* est acheté par le Roi et destiné à être reproduit en tapisserie aux Gobelins. Diderot en fait l'éloge, dans son Salon de 1765.

Puis la fougue de son tempérament entraîne Fragonard dans le monde du théâtre et de la galanterie. Il peint pour les seigneurs de la Cour, pour les fermiers généraux, pour les petites-maîtresses, ces tableaux de boudoir qui font sa renommée, et dont la fantaisie un peu licencieuse est toujours parée de la grâce

la plus spirituelle. Il fait le portrait de la Guimard, la célèbre danseuse, et décore le salon de son hôtel de la rue de la Chaussée-d'Antin. Mme Du Barry lui achète des dessus de porte pour son pavillon de Louveciennes et lui commande les fameuses peintures qui sont aujourd'hui chez M. Malvilan, à Grasse. Il travaille pour le baron de Saint-Julien (panneaux de l'hôtel Laffitte, aujourd'hui à la famille Rothschild) et exécute la grande toile décorative de la *Fête de Saint-Cloud* qui se trouve actuellement dans la salle à manger de la Banque de France.

Puis le diable se fait ermite. Fragonard marié se range. Il peint la *Famille du fermier*, la *Bonne Mère*, la *Visite à la nourrice*, l'*Heureuse Fécondité*, tableaux de famille, « d'une sentimentalité fine et moins larmoyante que celle de Greuze ».

Il part en Italie avec le financier Bergeret de Grandcour et voyage comme un prince. Tout le monde le fête, le choye ; le cardinal de Bernis l'accueille avec toutes sortes d'égards. Au bout d'un an, il revient à Paris, rappelé par la nouvelle de la mort de Louis XV. C'est vers ce moment qu'il illustre les *Contes de La Fontaine*, qu'il répand avec prodigalité ses croquis, ses eaux-fortes, ses élégantes et magiques sépias.

C'est la fin d'un beau jour dont le déclin lance encore dans l'espace « d'éclatants rayons, les plus dorés peut-être ».

Le vieux peintre, alerte et gai jusqu'à la dernière heure, s'éteint subitement, enlevé par une congestion cérébrale, le 22 août 1806, à l'âge de soixante-quinze ans.

Fragonard n'est ni un novateur, ni un chef d'école. Il se contente d'être artiste dans la plus fine acception du mot; c'est un sensuel, un raffiné ; c'est, avant tout, un exécutant d'un charme incomparable, un harmoniste dont les œuvres resteront, en dépit des changements de la mode, le régal des délicats. Dans ce siècle des vignettistes, personne ne le fait oublier, et les amateurs le tiendront toujours pour un illustrateur de premier ordre.

LOUIS GONSE.

César Borgia, — sa vie, sa captivité, sa mort, d'après de nouveaux documents, par M. Charles Yriarte [1].

Après les intéressantes études que notre excellent collaborateur, M. Charles Yriarte, a publiées ici même, sur les portraits de Lucrèce Borgia et sur ceux de César, il n'était pas nécessaire d'être grand prophète pour prévoir qu'il se laisserait prendre par l'extraordinaire et énigmatique figure du duc de Valentinois, le terrible fils d'Alexandre VI. Il n'en était pas assurément, avec celle de sa sœur, dans l'histoire politique de la Renaissance, de plus étrange et de moins connue. Gregorovius, l'illustre historien de Lucrèce, en avait tracé un portrait magistral, sorte de médaille hautaine et fruste, burinée d'une main sévère. Il appartenait à l'auteur des *Arts à la cour des Malatesta* de faire sortir le personnage des nimbes de la légende et de lui donner vie au contact des documents d'archives.

La tâche était ardue, redoutable. Les jugements les plus contradictoires avaient été émis sur le célèbre aventurier. Certains historiens, acceptant tout sans contrôle, avaient créé autour de César Borgia « une atmosphère de sang où l'on ne

1. Paris, J. Rothschild, 1889, 2 vol. in-8°, avec portraits, médailles, autographes, monuments et cartes.

respire que l'inceste et le poison, la luxure et le crime »; d'autres, s'obstinant à substituer une légende naïve à la légende sanglante, le représentaient comme une victime des calomnies de l'Église; les uns, comme Gregorovius, ne consentaient à voir en lui qu'un « aventurier de haut vol »; les autres, comme Machiavel, discernaient en lui « un homme de génie qui eut la conscience de l'œuvre qu'il tentait d'accomplir ». M. Yriarte nous montre un César Borgia plus humain et plus vrai : un soldat sans scrupule doublé d'un politique avisé, qui a conçu un rêve d'ambition grandiose et ne recula devant rien pour le réaliser.

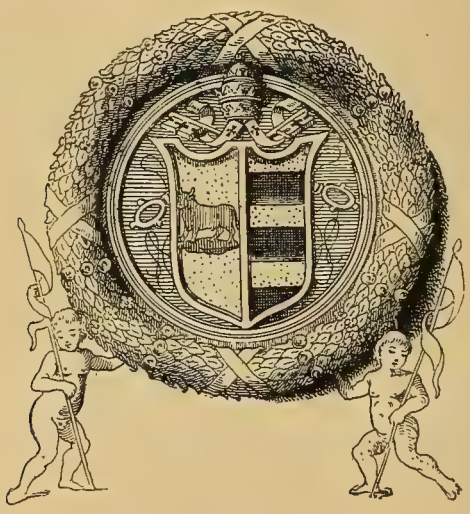
C'était, en fin de compte, un génie d'une rare vigueur, plein de pénétration et de sagacité, un soldat admirable, un esprit merveilleusement cultivé, un administrateur habile, et en même temps un artiste en machinations infernales, un condottière violent, tenace, impitoyable, silencieux, un monstre et un héros tout à la fois.

« Comme le dit M. Yriarte, César est *plastique*, il est rare, il est unique, et Gregorovius a raison de le comparer à une plante vénéneuse : plus subtil est le poison, plus éclatante est la couleur du feuillage. En face de l'élégance prétentieuse et bizarre du Valentinois, on pense aux bijoux de la Renaissance, à ces perles noires qui renferment la « cantarella », ce poison mystérieux qui tue sans laisser de traces. Il y a dans le fils d'Alexandre VI quelques-uns des traits de nos derniers Valois; l'homme de guerre, rude au combat, étudie la coupe et la couleur de ses habits, dessine ses armes et discute la monture de ses colliers. »

La vie de César a l'attrait d'un roman d'aventures; elle est saisissante en tout, depuis la naissance jusqu'à la mort. Tout est mystère en elle, car c'est à peine si, grâce aux savantes recherches de M. Yriarte, nous pouvons nous faire une idée matérielle de celui qui fut peint par les plus grands artistes et qui fut considéré comme le plus bel homme de son temps.

Mais, si nous avons quelque peine à nous représenter le personnage au physique, il nous apparaît maintenant au moral, et nous connaissons dans les plus petits détails le drame de son existence.

L. G.

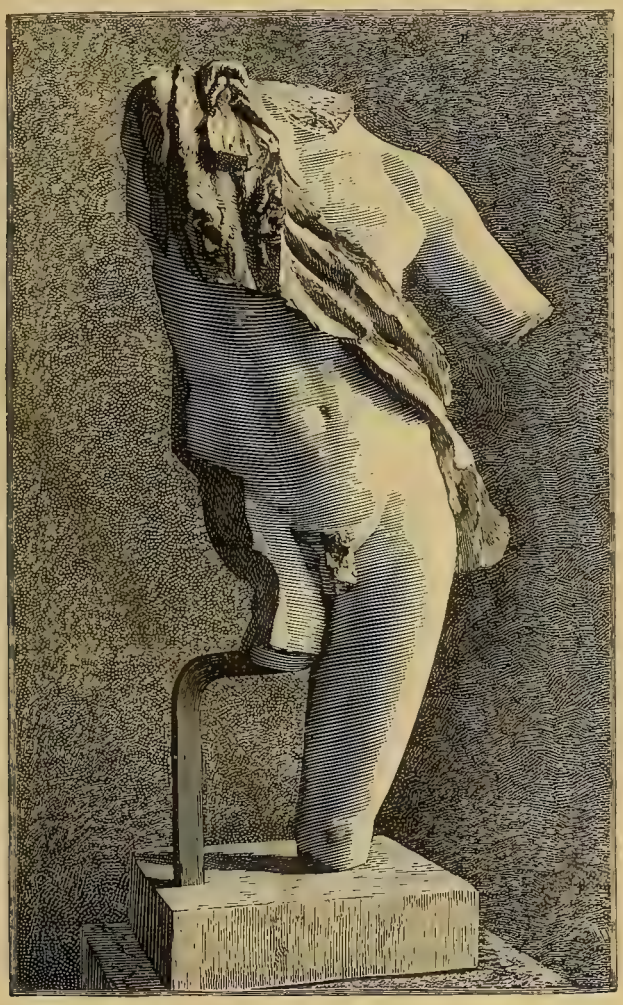


II

LIBRAIRIE HACHETTE

I — **Histoire des Grecs**, par M. Victor Duruy [1].

M. Victor Duruy nous donne aujourd'hui le troisième et dernier volume de son *Histoire des Grecs*. Faire l'éloge de cette admirable publication serait superflu. On



TORSE DE SATYRE, ATTRIBUÉ A PRAXITÈLE (MUSÉE DU LOUVRE).

(Bois emprunté à l' « Histoire des Grecs » de M. V. Duruy.)

1. Un vol. in-8°, illustré de 639 gravures, 13 cartes, 4 chromolithographies et 2 planches tirées hors texte. Prix, broché : 25 francs.

sait toute la valeur de l'œuvre entreprise par le grand historien. Texte et gravures marchent à l'unisson, d'un pas égal et puissant.

Dans ce troisième volume, M. Duruy nous fait assister à la chute de la puissance de Sparte et à la grandeur éphémère de Thèbes à la fin du IVe siècle ; il nous montre l'état de la Grèce avant la domination macédonienne, l'éclat persistant des arts et des lettres, et comme une seconde floraison du génie grec, période charmante et plus humaine, illustrée par des artistes célèbres : Scopas et Praxitèle, Lysippe et Apelles. C'est l'époque suprême de l'éloquence et de la philosophie, qui voit briller des hommes comme Démosthène, Eschine, Platon et Aristote. Puis il déroule, avec un talent magistral, l'histoire de la Macédoine et de la domination de Philippe, d'Alexandre et de leurs successeurs immédiats. La décadence des arts qu'on voyait poindre avec Lysippe s'accentue ; la peinture et la sculpture s'efféminent. L'empire macédonien lui-même se dissout ; les Romains arrivent ; c'est la fin de la Grèce et du génie grec.

M. Duruy a terminé sa longue et laborieuse tâche ; il peut dire avec justice : *exegi monumentum.* L. G.

II. — **Nouvelle Géographie universelle**, par M. Élisée Reclus [1].

M. Reclus poursuit avec une incomparable vigueur l'achèvement de son œuvre colossale, l'une des plus grandioses, l'une des plus utiles, certainement, que la librairie moderne ait entreprises. L'ouvrage comprendra environ dix-huit volumes, illustrés, dans leur ensemble, de 100 cartes en couleurs, de 3,000 cartes en noir, dans le texte, et de 1,500 gravures sur bois. Le quatorzième volume paraît cette année. C'était un des plus difficiles à mener à bien, en raison de la nouveauté et de la variété des sujets traités. Il est consacré à l'*Océan* et aux *Terres océaniques.* Dans ce vaste groupe, M. Reclus a réuni Madagascar, Maurice, la Réunion, les Mascareignes, les îles de la Sonde, les Philippines, la Mélanésie, la Polynésie et l'Australasie. Les quatre derniers volumes seront consacrés à la géographie du Nouveau-Monde, c'est-à-dire aux deux Amériques. Dans quatre ans, le monument sera achevé, unique dans son genre, glorieux pour la grande maison qui avait assez de ressources et de hardiesse pour en porter le poids, glorieux pour notre pays, glorieux surtout pour l'auteur.

L. G.

III. — **L'Alsace**, par M. Charles Grad [2].

La collection des ouvrages illustrés, édition de grand luxe, format in-4°, vient de s'enrichir d'un ouvrage magnifique de M. Charles Grad sur l'Alsace. Nous n'avons pas besoin de dire que le sujet est de ceux qui nous tiennent le plus au cœur. « L'Alsace, lisons-nous en tête du livre, est un beau pays, une terre bénie du ciel. » Pour nous, Français, c'est une terre sacrée ; l'inébranlable attachement

1. Un vol. gr. in-8°, contenant 5 cartes en couleurs, 180 cartes insérées dans le texte et 80 gravures sur bois. Prix, broché : 30 francs ; relié : 37 francs.

2. Un vol. in-4° de 1,016 pages. Prix : 50 francs.

que ses habitants n'ont pas cessé de nous témoigner au prix de maux sans nombre, a resserré, s'il était possible, les liens historiques qui nous unissent; nous

TRAPPISTE EN PRIÈRE, D'APRÈS UNE PEINTURE DE HENNER.

(Bois emprunté à l' « Alsace » de M. Ch. Grad.)

n'oublierons pas qu'ils ont été séparés de nous par la violence : tôt ou tard le droit aura raison de la force.

Alsacien d'origine, M. Charles Grad a été choisi par ses compatriotes pour porter devant le Reichstag leurs justes revendications. Nul n'était plus digne de les représenter ; il aime son pays avec passion et son dévouement aux intérêts moraux et matériels qui lui sont confiés s'appuie sur une connaissance approfondie de l'Alsace, de ses traditions, de son histoire et de sa volonté bien arrêtée de régler à sa guise ses destinées futures.

Le voyage auquel l'auteur nous convie à travers ses chères provinces sera pour beaucoup comme un pieux pèlerinage que la foi dans l'avenir peut seule donner la force d'accomplir. M. Grad nous donne rendez-vous chez lui, à Turckeim, petite ville assise à l'entrée du val de la Fecht, non loin de Colmar; c'est de là qu'il se met en route pour commencer des courses en zigzags qui lui permettent de fouiller le pays dans tous les sens et de ne rien omettre parmi les merveilles que la nature, d'abord, et puis l'art, la science et l'indusfrie y ont accumulées.

Avec un cicerone comme lui on ne risque pas de s'égarer ou d'attarder son attention à des choses qui n'en valent pas la peine. M. Grad, membre correspondant de notre Institut, est un savant; je me hâte d'ajouter que ce savant est fort heureusement doublé d'un homme aimable ; s'il y a dans son livre, par exemple, d'excellentes dissertations archéologiques, elles n'y prennent pas l'importance d'un cours spécial : l'auteur se préoccupe toujours de ménager les forces de ses compagnons de voyage, et surtout de les garer de l'ennui. Nous lui rendrons ce témoignage qu'il a parfaitement atteint son but.

L'*Alsace* est illustrée de 350 bonnes gravures sur bois et de 10 cartes : on y trouvera notamment d'excellentes reproductions des meilleures toiles des peintres alsaciens : Henner, Yundt, Schutzenberger, Lix, etc...

A. DE L.

IV. — **Les Grands voyageurs de notre siècle,** par M. G. Meissas [1].

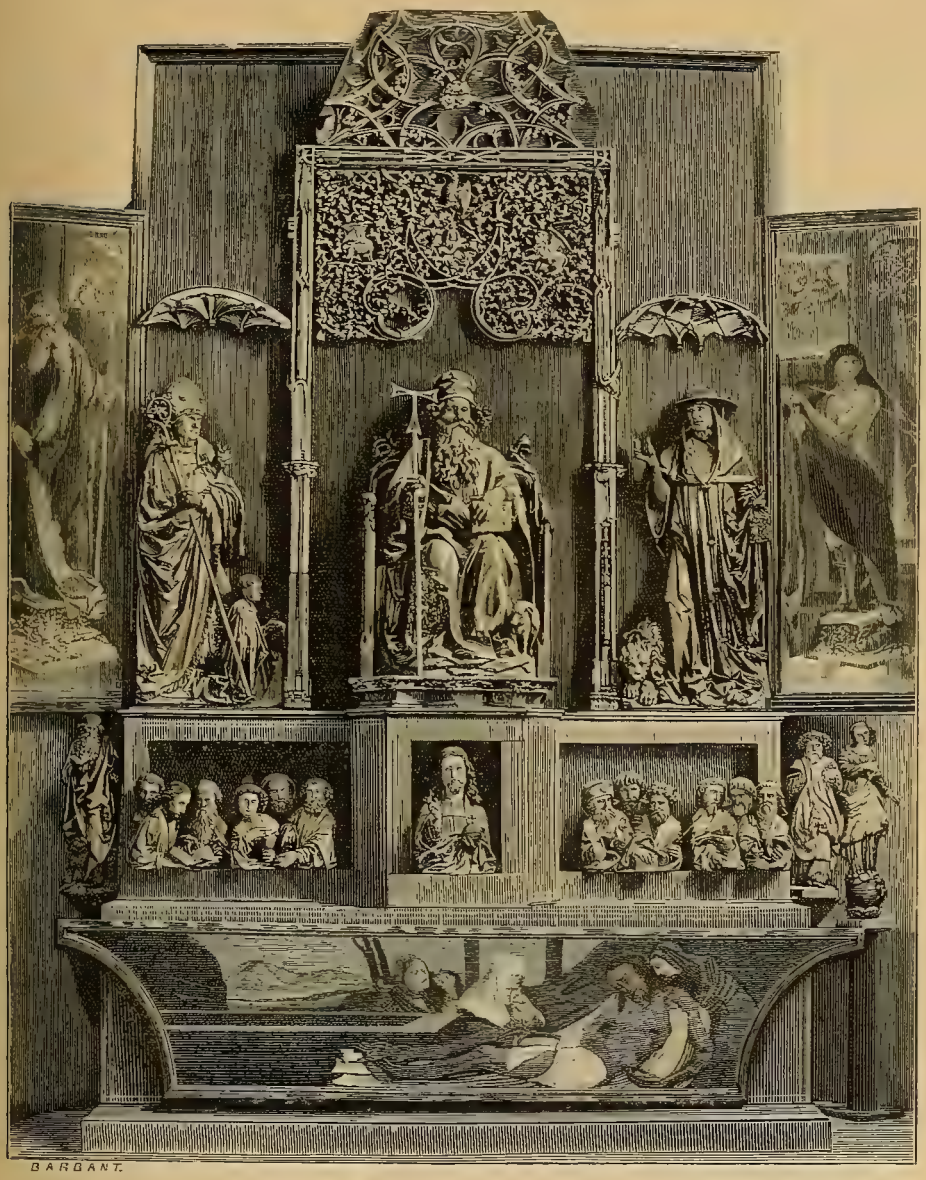
Quand il s'agit de réaliser une idée juste et utile, on est assuré de trouver le concours de la maison Hachette. M. G. Meissas a eu, à coup sûr, une idée excellente, en écrivant l'histoire des grands explorateurs du siècle. Son travail est la suite naturelle et le complément du célèbre ouvrage de M. Édouard Charton : *Les Voyageurs anciens et modernes.*

Le XIXe siècle, en effet, ne marquera pas seulement dans l'histoire comme le siècle des chemins de fer et de l'électricité, mais aussi comme celui des grandes explorations géographiques, qui représentent l'étiage des progrès de la civilisation. C'était bien à la grande librairie, qui publie le *Tour du monde* et la *Géographie universelle* de Reclus, qu'il appartenait de tracer ce tableau et de raconter la vie, les recherches, les travaux de ces hommes héroïques.

« Nulle époque plus que la nôtre, dit justement M. Vivien de Saint-Martin, ne s'est signalée par l'ardeur des entreprises, l'étendue des découvertes, l'importance des résultats. » L'Afrique s'est jalonnée d'itinéraires qui nous ont révélé peu à peu les mystères de ce continent naguère inconnu, les pôles ont été assiégés par une

1. Un beau vol. in-4°, contenant 207 dessins gravés sur bois, 43 portraits de voyageurs et 43 cartes itinéraires. Prix, relié : 25 francs.

foule de hardis voyageurs s'arrachant tour à tour l'honneur d'avoir porté le pavillon national plus loin que leurs prédécesseurs; les murailles de la Chine se sont



AUTEL DES ANTONITES D'ISSENHEIM A COLMAR.

(Bois emprunté à l' « Alsace » de M. Ch. Grad.)

abaissées devant les *barbares d'Occident;* il s'est trouvé des hommes assez hardis pour visiter, au péril de leur vie, les sanctuaires défendus par le fanatisme musulman, la Mecque et Bockhara; les nations européennes débordant au dehors ont

couvert le monde de leurs colonies, et fondé au milieu des contrées désertes des cités qui comptent déjà leurs habitants par centaines de mille.

Pour donner à son remarquable ouvrage toute la valeur dont il était susceptible, M. G. Meissas a puisé la meilleure part de ses documents, soit dans les relations originales des voyageurs, soit dans les collections du *Tour du monde* ou du *Bulletin de la Société de géographie.*

M. Meissas commence par notre illustre compatriote François Levaillant (1753-1824), l'explorateur de l'Afrique australe, pour finir à Mme Jane Dieulafoy et à Savorgnan de Brazza, en passant par Mungo-Park, Parry, John Ross, Dumont d'Urville, René Caillié, Victor Jacquemont, John Franklin, le père Huc, David Livingston, Burton, Speke, Guillaume Lejean, Baker, Vambéry, Mage, Garnier, Schweinfurth, Cameron, Stanley, Nordenskiöld et Crevaux. Je ne cite que les noms principaux, et l'on voit que la France n'occupe pas un rang médiocre dans ce livre d'or des grands voyageurs du siècle. L. G.

V. — **A Suse. Journal des fouilles (1884-86)**, par Mme Jane Dieulafoy [1].

L'histoire de la grande découverte archéologique, qui a amené au Louvre les merveilles que l'on sait, ne pouvait être mieux racontée que par Mme Dieulafoy elle-même. Dans cette longue et âpre lutte contre les hommes, contre la nature, contre les difficultés du terrain, elle a eu sa part de souffrances et d'active, d'intelligente collaboration. En suivant M. Dieulaloy dans ces deux expéditions semées de périls et de difficultés de toute sorte, elle a donné le plus rare exemple de dévouement, d'abnégation et de foi. Douée, sous une frêle enveloppe féminine, d'une énergie indomptable et d'un caractère presque viril, elle a apporté à son mari, dans une entreprise où l'on devait rencontrer tant de causes de découragement, le concours le plus précieux. C'est Mme Dieulafoy qui tenait au jour le jour le journal de voyage et, en même temps, le journal des fouilles. M. Dieulafoy nous présentera bientôt, nous l'espérons, dans un grand ouvrage dédié au monde savant, le fruit scientifique de ses admirables trouvailles. Aujourd'hui, Mme Dieulafoy s'adresse au grand public et lui donne un tableau fidèle et vivant des événements, des faits, tels qu'ils se sont produits au jour le jour. Elle s'est réservé le côté anecdotique et pittoresque. Elle y a mis toutes les qualités de son tempérament, l'entrain, la bonne humeur, la finesse, le sentiment le plus fin des choses de l'art, la compréhension de l'histoire et un véritable talent d'écrivain. On ne peut souhaiter un récit plus vif et plus agréable, et le livre mérite assurément tout le succès qui lui est réservé.

Ajoutons que les illustrations sont toutes frappantes, caractéristiques et remarquablement exécutées. Voilà un superbe et attrayant volume, qui répond pleinement à la curiosité du public.

Il nous reste à signaler, parmi les publications d'étrennes de la maison Hachette, un nouveau livre album de Kate Greenaway, l'*Homme à la flûte*, et toute une série de livres excellents dédiés à la jeunesse, par Mme de Witt, née Guizot, MM. Girardin, Fr. Dillaye et Mmes J. Colomb, P. de Nanteuil et Z. Fleuriot.

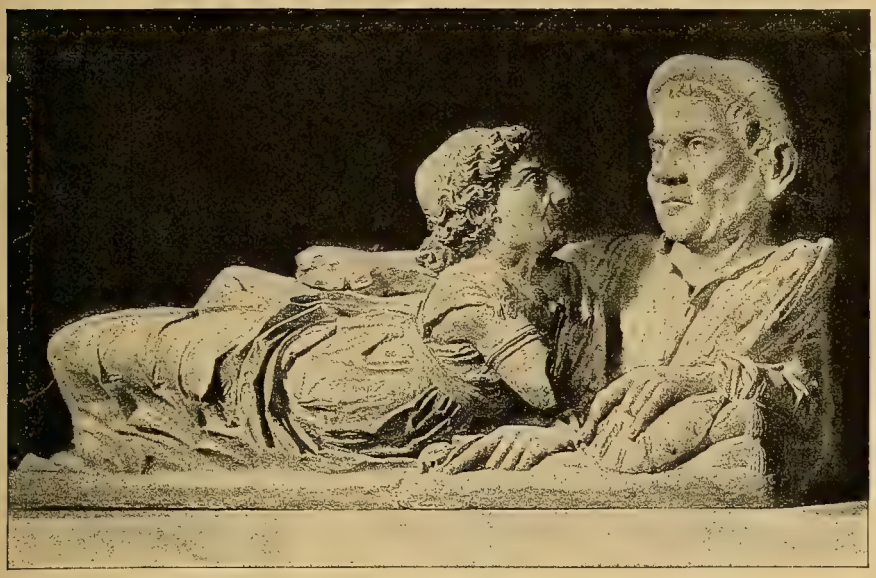
L. G.

1. Un vol. gr. in-4° illustré de 121 gravures sur bois. Prix, broché : 30 francs.

LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT.

L'Art Étrusque, par M. Jules Martha [1].

Le beau volume que M. Jules Martha vient d'écrire sur l'*Art Étrusque* a été couronné par l'Institut dans la séance du 18 novembre dernier. Ce n'est que justice; l'auteur n'a certes pas dit le dernier mot sur la question, il le reconnaît lui-même, mais il est parvenu à l'asseoir sur des bases solides, et divers points en demeurent parfaitement élucidés grâce à ses travaux.



GROUPE DE DEUX ÉPOUX SUR LE COUVERCLE D'UNE URNE EN TERRE CUITE.

(Musée de Volterra. — Bois de l' « Art étrusque » de J. Martha.)

La civilisation étrusque est encore très peu connue, et il se passera probablement de longues années avant qu'on ait pénétré tous ses mystères, comme on l'a fait des civilisations grecque et romaine. D'ailleurs si l'Étrurie, dont la Toscane moderne forme le noyau, a joué un rôle important à une époque voisine de celle qui correspond à la fondation de Rome, elle a été si vite absorbée par sa puissante voisine qu'il est bien difficile de retrouver ou du moins de discerner ce qui, dans les monuments du passé, lui appartient en propre. On ne sait même pas quel idiome ont parlé les anciens Étrusques; les milliers d'inscriptions qu'on a recueillies sont pour la science moderne lettres mortes; le Champollion qui les déchiffrera est encore à venir.

Quant à l'origine des Étrusques, M. Martha se range à l'opinion qui les fait

1. Un vol. in-4° de 600 pages, illustré de 4 planches en couleurs et de 350 gravures dans le texte. Prix : 30 francs.

venir d'Asie Mineure, vers le XIe siècle : Hérodote parle, du reste, d'un exode des Lydiens de Tyrrhénos. Tout, chez les Étrusques, lui semble lydien, le costume, les jeux, les motifs de la décoration, l'architecture funéraire et enfin les croyances religieuses. Nous n'avons pas à nous étendre sur ces questions que M. Martha avait déjà effleurées dans son excellent manuel d'archéologie étrusque et romaine de la Bibliothèque Quantin; elles ont reçu dans son nouvel ouvrage tous les développements qu'elles comportent.

Quant à la valeur de l'art étrusque proprement dit, nous ne saurions mieux faire que de résumer ce que l'écrivain en dit lui-même avec une bonne foi bien rare à rencontrer parmi les archéologues qui ont, comme lui, passé de longues heures sur un sujet difficile. On sait que les auteurs ne savent pas, en général, se défendre d'une faiblesse bien naturelle pour l'objet de leurs études.

« L'art étrusque, écrit M. Jules Martha, n'est pas un grand art. La première de toutes les qualités, la qualité maîtresse lui manque : il n'a pas d'invention. En architecture, il se borne à combiner des formes que l'Orient ou la Grèce lui fournit..... Il ne se montre un peu original que dans la composition des charpentes et dans le plan des temples ou des maisons. En sculpture, il n'a point de types personnels : ses images religieuses, c'est la Grèce qui les lui donne... Sauf pour quelques portraits et quelques scènes familières, il se confine dans un rôle de copiste. » En peinture, ajouterons-nous, il ne cesse également de se montrer le disciple docile et consciencieux de la Grèce. De tout ceci il résulte que la valeur de l'art étrusque est toute relative : voisin de l'art grec, il évoque ce dangereux modèle et la comparaison l'écrase. Son mérite le plus clair est d'avoir été le serviteur de la réalité et c'est pour cela qu'il a l'instinct du portrait; en outre, les imitations qu'il fait de la peinture des Grecs nous apprennent à la connaître : sans lui cette peinture nous échapperait presque tout entière. Il faut donc pour embrasser dans son ensemble l'œuvre de l'hellénisme compléter l'étude de l'art grec par celle de l'art étrusque. Cette considération suffirait à elle seule à justifier le livre de M. Martha s'il avait besoin de l'être. Enfin, n'omettons pas de dire que l'art romain doit à l'Étrurie la connaissance de l'arc, c'est-à-dire l'emploi de a voûte en architecture, qui lui a permis d'édifier d'admirables monuments : cette découverte a été comme la souche d'où l'art moderne est sorti. Sous d'autres rapports encore, l'art étrusque a fait l'éducation de l'art romain : il a familiarisé Rome avec l'hellénisme qui a tant contribué à la grandeur romaine. Voilà bien des titres en somme pour la défense d'une civilisation qui a duré à peine deux siècles. Avec un avocat du talent de M. Jules Martha, la cause de l'*Art Étrusque* peut être considérée comme gagnée auprès du public lettré.

La librairie Firmin-Didot met en vente la seconde édition de l'*Ilios* de M. Henri Schliemann; cet ouvrage a donc eu le succès que nous lui avions prédit autrefois.

A. DE L.

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE.

L'an 1789, par M. Hippolyte Gautier[1].

Le livre que nous recevons de la librairie Ch. Delagrave est un bien gros livre ; il semble que l'auteur ait voulu épuiser le sujet pour décourager les concurrences qui ne manqueront pas de se produire à l'occasion du fameux centenaire.

M. Hippolyte Gautier et son éditeur, tout en ayant la volonté d'arriver des premiers à la fête, n'ont cependant pas sacrifié leur besogne à cette ambition légitime ; leur ouvrage a été conçu et exécuté sans hâte ; il est fort instructif et intéressant à parcourir. L'écrivain y expose avec clarté la succession des événements qui ont marqué cette année mémorable ; il y fait une peinture fidèle des mœurs, des idées et des menus faits qui lui impriment une physionomie si particulière. Avec l'aide des gravures, autant dire des documents gravés, car toutes les illustrations sont des reproductions de gravures ou de dessins contemporains, on se fait une idée exacte de l'époque où s'accomplit le plus grand événement politique des temps modernes.

Nous n'entreprendrons pas de longues dissertations au sujet de l'objet même du livre, c'est-à-dire de l'histoire de la Révolution, de ses causes et de ses conséquences ; nous jouissons, dans cette revue, du droit de négliger la politique ; c'est même notre devoir, et il est si doux à remplir que personne chez nous ne songe à s'y soustraire. J'irai donc directement au chapitre où se trouve racontée la grande actualité artistique de 1789, je veux dire le Salon : ceci rentre complètement dans nos attributions. Pour M. H. Gautier, c'est un chapitre sans grande conséquence, on le conçoit, au milieu des graves événements qui sont l'objet de son ouvrage.

Cette opinion est d'ailleurs justifiée à d'autres points de vue : Le Salon de 1789 ne fut guère brillant ; il faut convenir que l'attention du public était autre part. Voici tout ce qu'en dit le journal le plus répandu d'alors, *Les Révolutions de Paris* : « L'affluence était moins considérable que les années précédentes ; en effet, les allégories de l'Amour, les portraits des courtisans, les flatteries des esclaves, nous intéressent fort peu. Désormais Brutus prononçant la mort de son fils, ou Décius mourant pour la patrie, voilà ce qui pourra nous plaire. » Graves paroles et prophétiques car, il est trop vrai, Décius va venir et Brutus aussi. Pauvre peinture ! on peut, je crois, se demander si la Révolution lui a été bien profitable.

Deux cents tableaux à peine dans ce Salon de 1789, c'était bien ; mais tous signés des membres et agréés de l'Académie royale de peinture, c'est peut-être regrettable, puisque Greuze et Fragonard ne faisaient pas partie de la confrérie. Fragonard n'était-il pas élève de ce Boucher qui, avant son départ pour Rome, lui avait dit : « Mon cher Frago, tu vas voir là-bas des Raphaël, des Michel-Ange... si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es perdu. » Les académies ne pardonnent pas ces impiétés. Et dans le fait, l'Académie n'avait pas tout à fait tort. Que voyait-elle de Fragonard, dans les rues de Paris, en 1789 ? Une estampe intitulée : *Ma chemise brûle*, et qui plus est, d'une exécution détestable.

L'Exposition a lieu au Louvre ; l'insuffisance du local excite un mécontentement général ; la « question de la cymaise » donne lieu à des récriminations amères.

1. Un vol. in-4° de 800 pages, illustré de 650 gravures. Ch. Delagrave, éditeur.

Quant au choix des sujets, on ne pourra pas accuser les artistes de devancer leur époque; un seul, en cette année 1789, nous semble être « dans le mouvement ». Tandis que ses confrères peignent des bergeries, des scènes mythologiques et des portraits de personnages de la cour, David nous montre *Les licteurs de Brutus rapportant les corps de ses fils :* c'était bien, si l'on veut, la suite aux compositions antiques de Vien et de Vincent, mais aggravée d'intentions subversives que ces braves peintres n'avaient jamais connues. Ce tableau est comme une « première au Roi » venant après le 14 juillet.

Entre temps le jeune Prud'hon, fraîchement arrivé à Paris, fait des vignettes pour adresses de marchands ou pour boîtes à bonbons ; mais bientôt il sera saisi à son tour de la fièvre révolutionnaire : accès bénin d'ailleurs qui lui laissera toutes ses facultés pour célébrer quelques années plus tard les gloires de l'Empire...

Nous aimerions à suivre M. H. Gautier dans les développements qu'il donne à son étude de l'art sous la Révolution, mais peut-être le lecteur sera-t-il d'avis qu'il convient de laisser la parole à l'auteur lui-même; nous croyons avoir assez dit pour recommander son livre à l'attention; c'est tout ce que nous voulions faire.

Parmi les livres d'étrennes de la maison Delagrave, nous signalerons encore un intéressant ouvrage sur le cheval et l'équitation, par M. Jules Pellier. *Le Langage équestre* est rédigé sous forme de dictionnaire; l'illustration en est abondante et très soignée : elle se compose de 61 compositions par Pierre Gavarni, 18 de ces photographies instantanées qui saisissent si curieusement les mouvements du cheval, 2 planches en taille-douce et 52 gravures d'après les maîtres de l'équitation. Voici enfin *La Farce du Cuvier*, comédie du moyen âge arrangée en vers modernes par M. Gassies des Brulies, avec 7 compositions fort amusantes gravées en taille-douce par J. Geoffroy.

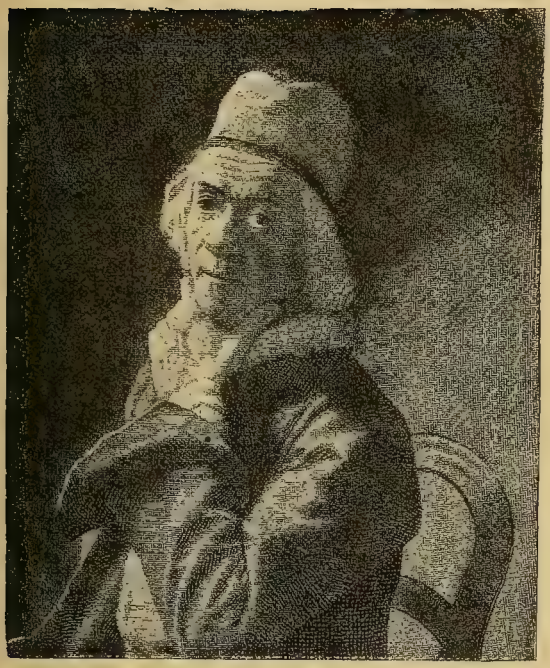
Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

ET SES ŒUVRES

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)



Après le mariage de celui qu'on aurait pu croire endurci au célibat, M. et Mme Liotard, un moment tentés peut-être de demeurer en Hollande, établirent leur résidence à Genève. C'était bien l'heure d'en finir avec les velléités nomades et de commencer une vie sédentaire. Pendant une douzaine d'années du moins, on put voir « le peintre Turc » fidèle à ses pénates génevois, ou ne s'en éloignant que pour des excursions sans importance. C'est qu'en bon bourgeois, prévoyant et sage, il ne devait plus se soucier de sa seule personne : il avait un foyer, des enfants

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 353.

lui naissaient, des responsabilités nouvelles pesaient sur lui; bref, il fallait supporter les charges et veiller aux intérêts de la famille. Mais ces devoirs, si naturels du reste et si doux, il les remplissait en travailleur infatigable, en artiste d'une juvénile ardeur. L'habitude de l'activité, à tout âge, accroît les forces, et Liotard n'était pas encore à bout des siennes alors que, près d'être septuagénaire, il préparait à Mme d'Épinay une seconde immortalité.

Le retour au pays fut esthétiquement inauguré en 1757 et 1758, par les pastels de M. et Mme François Tronchin, appelés aussi Tronchin des Délices, ou Tronchin-Fromaget. Ces excellents amis de Liotard se montrèrent des premiers et des plus empressés à l'accueillir; tandis que, de son côté, il leur marqua dès lors autant d'estime que d'attachement et de gratitude reconnaissance. M. François Tronchin aimait l'art et pouvait en juger; c'était un connaisseur délicat et fin. De là cette note bien circonstanciée : « M. Tronchin a deux de mes meilleurs ouvrages. Le premier est son portrait, demi-figure, considérant un Rembrandt mis sur un chevalet. Il a devant lui une table sur laquelle on voit un livre, des instruments de mathématiques, et des papiers qui indiquent son goût pour les arts et surtout pour l'architecture. Ce tableau, et celui de madame son épouse, peinte en frileuse, tous deux en pastel, ont, je pense, un fini, un éclat, un effet, une vérité et un relief extraordinaires. » — Ouf! Le brevet admiratif que s'accorde ici Liotard avec la plus naïve conviction, d'autres auraient pu le lui donner. Quoi qu'il en soit, outre M. et Mme Tronchin des Délices, il eut l'avantage de peindre presque tous les Tronchin, depuis ce fameux procureur général qui fut l'adversaire de Rousseau et l'auteur des *Lettres de la campagne*, jusqu'au médecin de Voltaire, le célèbre docteur Théodore Tronchin, connu de tout Paris, de l'Europe même.

En dehors des principaux représentants de cette famille influente et considérée, un grand nombre de personnages de marque regardaient comme un privilège d'être crayonnés par Liotard; tels, par exemple, en 1760, M. de Thellusson, seigneur de la Gara, et sa seconde femme, née Julie Ployart, une délicieuse Marseillaise, Galatée digne d'un nouveau Pygmalion; puis, en 1761, une Hollandaise, de la maison bien connue des Six, devenue Génevoise par son mariage, puis encore Mme Charles Bonnet, dont l'image faisait le bonheur du « sage de Geathod ». — « Pardonnez cette indiscrétion, écrivait

Bonnet [1], à la tendresse d'un mari qui ne peut résister au plaisir d'avoir dans sa poche le portrait d'une femme chérie et vraiment estimable. Ce portrait a été peint en miniature par notre célèbre Liotard. C'est un très bon morceau. Il s'agit à présent de le placer dans une tabatière. » Combien d'autres *bons morceaux* Liotard ne servit-il pas, à peu près dans le même temps, aux Génevois friands de peinture! Mais le menu en serait long, et je n'en rappellerai ici que deux.

Le premier, vrai tour de force de souplesse et d'habileté, était le portrait d'une contemporaine, rivale heureuse de Fontenelle à qui même elle devait survivre, Mme Lullin-Fatio, morte à 103 ans en 1762. On parla de cet ouvrage et on ne manqua pas de le goûter, puisqu'un savant universel, le conseiller Jalabert, prit plaisir à en faire la gravure. — Quant à l'autre tableau, je n'hésite pas à croire que Liotard y travailla de son propre mouvement, dans le but de marquer sa reconnaissance à l'un de ses parents, noble Pierre Mussard. Ce magistrat distingué, ancien premier syndic de la République de Genève, avait en effet tenu sur les fonts baptismaux une fille de Liotard, au nom de Sa Majesté l'Impératrice Marie-Thérèse. Et c'est dans le costume de gala (grande perruque à marteau et habit de velours) porté pour la cérémonie du 9 février 1763, que Liotard a représenté le délégué officiel de l'illustre marraine. Mais à cette circonstance particulière s'en ajoute une autre d'un intérêt historique. Envoyé extraordinaire auprès de Louis XV, Mussard avait fait à Paris la connaissance de Montesquieu, dont l'*Esprit des Lois* devait paraître à Genève en 1748. Or Montesquieu, désireux d'assurer à son livre l'appui d'hommes éclairés, avait prié Mussard de surveiller d'une manière générale l'impression, confiée pour les détails et la correction des épreuves au professeur Jacob Vernet. Voilà pour la personne. Pour l'œuvre elle-même, à l'heure qu'il est fort bien conservée, elle se distingue par la franchise expressive et ferme de la physionomie, par une tonalité vigoureuse, par l'éclat du coloris.

Tous ces portraits si réussis, qu'étaient-ils pourtant auprès de celui d'un des génies littéraires de l'époque? C'est toute une histoire. Le 9 décembre 1764, Jean-Jacques Rousseau écrivait de Motiers-Travers à M. Laliaud, fort désireux d'avoir son profil : « Si M. Liotard fait un tour jusqu'ici, comme il paraît le désirer, c'est une autre occasion dont je profiterai pour vous complaire, pour peu que l'état

1. Lettre à MM. Dufour, Mallet et Cie, 10 juin 1761.

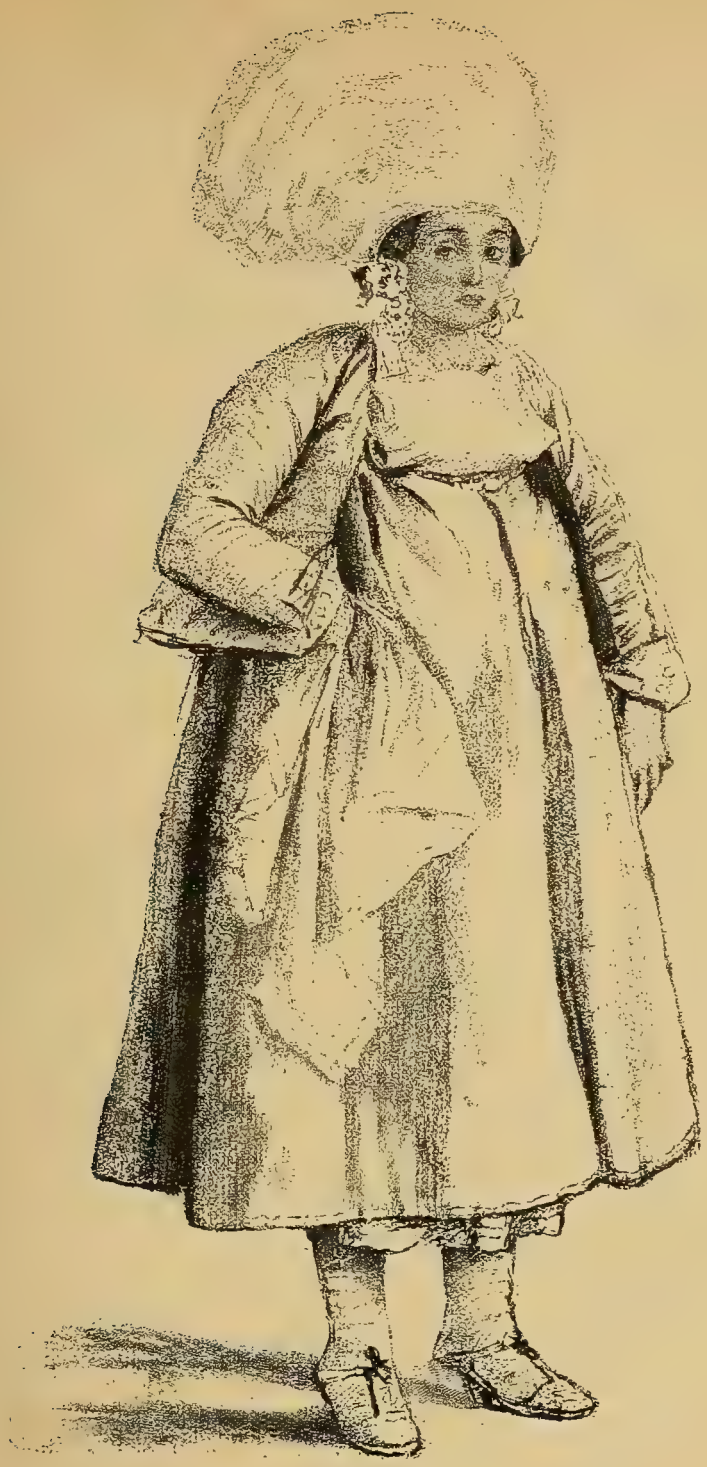
cruel où je suis m'en laisse le pouvoir. Si cette seconde occasion me manque, je n'en vois pas de prochaine qui puisse y suppléer. Au reste, je prends peu d'intérêt à ma figure ; j'en prends peu même à mes livres; mais j'en prends beaucoup à l'estime des honnêtes gens, dont les cœurs ont lu dans le mien. »

Dans le courant de 1765, toujours de Motiers, M. d'Yvernois recevait ces lignes : « Quant à M. Liotard, son voyage ayant un but déterminé qui se rapporte plus à moi qu'à lui, il mérite une exception, et il l'aura. Les grands talents exigent des égards. Je ne réponds pas qu'il me trouve en état de me laisser peindre, mais je réponds qu'il aura lieu d'être content de la réception que je lui ferai. Au reste, avertissez-le que, pour être sûr de me trouver, et de me trouver libre, il ne doit pas venir avant le 4 ou le 5 de septembre. » — Dix jours écoulés après cet avertissement, le 25 août, Rousseau ajoutait : « Engagez, monsieur, je vous en prie, M. Liotard non seulement à venir seul, à moins qu'il ne lui soit extrêmement agréable de venir avec M. Wilkes, mais à différer son départ jusqu'au mois d'octobre : car en vérité, l'on ne me laisse plus respirer. Il m'est absolument nécessaire de reprendre haleine; et lorsqu'une compagnie que j'attends à la fin du mois sera repartie, je serai forcé de partir moi-même pour quelque temps, pour éviter quelques-unes des bandes qui me tombent, non plus par deux ou trois comme autrefois, mais par sept ou huit à la fois. »

Ainsi Rousseau attendait Liotard avec confiance, et touché sans doute à son tour de la réception qui lui serait préparée, Liotard crut devoir entrer par écrit en relation — d'idées du moins — avec l'illustre auteur d'*Émile*, et l'entretenir de certaines vues philosophiques, assez *singulières* et particulières assurément. Ils sont quelquefois plus qu'étranges, en dehors de l'art, les artistes ; pour peu qu'ils se piquent de métaphysique et se lancent dans les systèmes transcendants, ils franchissent toutes les barrières; ils vont loin, très loin, trop loin. Rien ne les arrête. Écoutez plutôt Liotard, en date de Genève, 2 septembre 1765 [1], et demandez-vous ce qu'en aura pensé Jean-Jacques :

« Monsieur, le plus grand de mes plaisirs est de chercher à penser purement, naturellement, et sans aucun préjugé. Nous n'avons au-

1. Je dois cette lettre, découverte dans la Bibliothèque de la ville de Neuchâtel, à l'extrême obligeance de M. Eugène Ritter, professeur à la Faculté des lettres de Genève.



Mme VESTALI, DESSIN FAIT PAR LIOTARD A CHIO (MAI 1738).

(Musée du Louvre.)

dessus des bêtes que la seule faculté de nous communiquer nos pensées par le langage ; c'est la source de toute nos connaissances bonnes ou mauvaises ; sur tout le reste je cherche à penser comme les animaux qui n'ont ni mauvaises habitudes, ni préjugés.

« J'ai des idées très singulières ; voici les principales :

« Nous devrions, pour vivre longtemps, être nus, et marcher à l'ordinaire à quatre pieds ; peut-être sommes-nous de la classe des animaux qui ne doivent point boire, qui ne doivent pas dormir, mais se reposer ; il y a beaucoup d'animaux qui se reposent, mais ne dorment pas. Je ne crois à aucun remède, à moins qu'il ne soit nourriture. Un médecin est un aveugle qui peint, et l'aveugle peut devenir meilleur peintre ; la médecine est une des sciences la plus incertaine. Toute nourriture cuite est moins saine, et plus elle cuit, et moins elle nourrit.

« Je ne crois à aucun on-dit sans examen. Je crois que la loi naturelle est la loi du plus fort ou du plus adroit. Tout homme qui veut vivre en société doit agir selon cette loi de ne faire à autrui que ce que nous voudrions qu'on nous fît.

« J'ai de plus à vous communiquer des idées, sur la peinture, singulières. Les principes les plus essentiels sont des axiomes. J'ai à vous faire voir des tableaux d'un nouveau genre de peinture, et où la peinture est poussée à son plus haut période, et des idées relatives à vous communiquer.

« Je pensais vous aller voir avec M. Wilques ; mais j'entrevois, par un article de votre lettre à M. de Nivernois [1], que vous ne vous souciez pas de le voir. A mon égard, j'aime mieux, Monsieur, vous aller voir seul. Vous me renvoyez cet honneur au mois d'octobre ; j'eusse été bien charmé que ce fût dans ce mois, mais patience, je porterai ce qu'il me faut, et vous prierai de me donner quelques moments pour avoir votre ressemblance.

« J'ai appris que vous vous étiez un peu amusé de la peinture ou du dessin ; je serais charmé de pouvoir vous aider à mieux faire.

« J'ai l'honneur d'être, avec toute l'estime et la considération possible, Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« J.-E. Liotard.

« Genève, ce 2 septembre 1765.

« A Monsieur,

« Monsieur J.-Jacques Rousseau. »

1. *Lisez :* d'Yvernois.

Le projet d'excursion caressé par le peintre se trouva ainsi renvoyé au mois d'octobre ; et bientôt après la curieuse lettre qu'on vient de lire, le malheureux Jean-Jacques était chassé de Motiers, chassé de l'Ile Saint-Pierre, en sorte que le portrait n'a pas été fait, — à cette époque-là du moins, — car l'existence d'un portrait est incontestable dès 1770. Deux lettres de Rousseau à Rey, des 26 juillet et 9 septembre 1770, ne laissent pas la moindre incertitude à cet égard[1]. Que pris de violents accès d'humeur noire, Rousseau ait changé de langage et maltraité celui dont il louait cinq ans auparavant *les grands talents*, peu importe; l'essentiel est la constatation du fait : « Je ne suis nullement de l'avis de ceux qui vous ont marqué que mon portrait *fait par M. Liotard* était parfaitement ressemblant. » Et plus loin : « Puisque vous vouliez me graver, projet qui, du reste, n'a jamais été de mon goût, j'ai pensé qu'il valait mieux que vous m'eussiez ressemblant que défiguré; c'est pour cela que j'ai préféré M. de la Tour comme incapable de se prêter aux manœuvres qui ont guidé le pinceau de Ramsay et les crayons de Liotard. » Le savant Albert Jansen, à qui l'on doit tant de recherches nouvelles sur Rousseau[2], reconnaît que le pastel de la famille de Girardin[3] est peut-être le plus beau Rousseau, et il est tenté d'attribuer cet excellent travail au maître génevois Liotard. Rousseau est représenté, — dit-il, — avec un caftan, une veste rouge et un bonnet.

Et maintenant, si Liotard a reproduit les traits de Jean-Jacques, n'a-t-il pas eu l'occasion facile de représenter l'incarnation du XVIIIe siècle, le polygraphe de Ferney? Je n'en saurais douter. Que divers catalogues d'estampes indiquent un portrait de Voltaire, gravé par Balechou, et signé J.-*M*. L*oi*tard, avec une correction du graveur qui a paru évidente à un connaisseur de nos amis ; qu'on veuille reconnaître le même type que celui du célèbre portrait de la Tour, plusieurs fois gravé avec une devise latine bien connue, en faut-il conclure qu'il n'existe aucun pastel ou dessin de Voltaire dû à Liotard? Non pas. A Paris d'abord, où, par deux fois, Liotard a pu rencontrer Voltaire; ensuite dans le voisinage de Genève, à Ferney. Pourquoi le spirituel artiste, Jean Huber, l'un des familiers du cercle voltairien, aurait-il donné « une caricature fort plaisante représen-

1. *Lettres inédites de Jean-Jacques Rousseau à Marc-Michel Rey*, publiées par J. Bosscha. Amsterdam, Muller, et Paris, Didot, 1858.

2. Tome LII des *Preussischen Iahrbücher*.

3. Voy. à ce sujet la *Revue politique et littéraire*, 14 juillet 1883, p. 55.

tant Liotard faisant le portrait de Mme Denis [1] ? Sur le dossier de la chaise du peintre, dont tous les traits sont forcés, est un personnage qui le regarde travailler, et cet individu n'est autre que Liotard lui-même, mais alors d'une ressemblance parfaite, et sans caricature. » Cette idée, assurément originale, serait-elle venue à Huber, sans la présence de Liotard au Château-Voltaire? Il y a des scènes que la réalité seule peut inspirer.

Au milieu de ses travaux, dont aucun accident de santé ou autre ne vint interrompre le cours, Liotard n'oubliait point d'entretenir les bonnes relations qu'il avait pu former. Depuis que M. et Mme François Tronchin avaient voulu être parrain et marraine de son dernier enfant, une fille, la plus durable amitié l'unit à son généreux Mécène. Celui-ci avait-il en tête l'achat de quelque tableau, il consultait Liotard, empressé à son tour à lui signaler les œuvres de mérite qu'il pourrait acquérir. Ainsi en date de Genève, le 7 juin 1769, M. Tronchin recevait ces lignes où l'orthographe et la correction grammaticales ne sont pas trop respectées :

« Monsieur mon très cher compère, Il y a chez M. Mouloy à la Capite [2], quelques tableaux tous médiocres, excepté un tableau de 20 ou 24 de long pouces sur 15 ou 18 de haut, de Le Sueur, représentant le martire de saint Laurent; Il y a 30 figures à peu près ; dessiné, finy, coloré, drapé parfaitement; toutes les têtes d'une expression admirable ; c'est même d'une couleur plus suave, plus légère que le grand qui est à Notre-Dame; aussi finy à peu près que les Van de Velde, libre, moelleux, en un mot c'est un tableau unique. Il vient de Don Filippe; on m'a dit qu'il l'avait payé 100 quadruples d'Espagne. Je vous conseille très fort de l'acheter : il deviendroit le plus beau tableau de votre excellent cabinet. Monloy en demande 100 louis ; il a quelques petites écorchures qui ne sont pas dans des endroits intéressants ; d'ailleurs très bien conservé. Huber et Vanière l'ont trouvé admirable... Comme j'imaginois que Le Sueur n'avoit jamais fait de petits tableaux, je ne pouvois concevoir qu'on eut pu faire une copie aussi parfaitte avec tant d'aizance. Mais Vanière et 2 bons peintres français qui l'ont vu m'ont assuré qu'il était original et que Le Sueur faisait toujours de petits tableaux de ses grands... Je vous écris à la hâte. Votre servante attend. Nous nous portons tous bien. J'ai finy ma coppie transparente d'après Du Jardin. »

1. J.-J. Rigaud, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève.*
2. La Capite, près Genève, sur la rive gauche du lac Léman.

Plus d'un an après cette lettre qui témoigne de la confiance de l'un et de la vigilance éclairée de l'autre, Liotard mordait derechef à l'hameçon des voyages. Il se rendait à Paris dans un but déterminé par l'impératrice reine de Hongrie. Le 1er novembre 1770, en effet, Marie-Thérèse mandait à Marie-Antoinette : « J'espère qu'on me renverra un bon portrait, et surtout de la main de Liotard, *qui va exprès à Paris* pour m'en envoyer. Je vous prie de lui donner le temps à le bien faire[1]. » Et un mois plus tard : « J'attends le tableau de Liotard avec grand empressement, mais dans votre parure, point en négligé, ni en habillement d'homme, vous aimant à voir dans la place qui vous convient. » L'impatience bien naturelle de Marie-Thérèse ne se calma qu'au printemps de 1771, et encore le portrait de Liotard n'avait-il « guère réussi » à ses yeux, comme ressemblance. Il en fallut un autre d'un autre. Loin de ceux qu'on aime, l'imagination s'enflamme ; leur mérite et leur beauté s'exagèrent, et les plus charmantes images restent au-dessous de l'idéal nourri par un amour maternel tel que celui-ci : « Je vous ai toujours avec moi devant mes yeux ; dans mon cœur vous y êtes profondément toujours. » Comment une sensibilité si vraie, si vive, et de tous les moments n'aurait-elle pas tout sacrifié au tableau du plus habile[2] ? Toutefois Liotard n'en conserva pas moins les bonnes grâces de Sa Majesté. L'avenir le prouva bien.

En attendant, ce Paris qu'il aimait lui prodigua plus d'une faveur et d'un sourire. Parmi les membres de la société distinguée, il vit certainement M. et Mme Necker, le docteur Tronchin dont la connaissance datait de Genève, et, je le pense aussi, Mme d'Epinay. Ah! le portrait de cette femme charmante, quel portrait sans pareil, né sans effort, fait de rien en apparence et où il y a de tout, vivacité, pénétration, piquant sérieux, grâce légère ! Portrait fini sans excès, expressif dans la mesure, qui fait penser par ce qu'il sous-entend comme par ce qu'il dit. Elle a tant de regard, l'amie de Galiani, elle penche si joliment la tête vers l'épaule et, un doigt sur le menton, paraît si bien s'accorder avec le livre qu'elle tient, et mieux encore avec l'auteur, qu'on se croit transporté dans le siècle des salons, de la conver-

1. *Marie-Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau*, publiée par le chevalier d'Arneth et A. Geffroy. Paris, 1874.

2 Parmi les huit portraits de Liotard, que possède le Musée Grand-Ducal à Weimar, figurent ceux de Marie-Thérèse, de l'Empereur François Ier, du futur Joseph II. Quant au pastel de Marie-Antoinette, avec robe bleue, guirlande de rose et fleurs dans les cheveux, il respire le printemps de la vie.

sation, des idées nouvelles, de l'esprit en tout, pour tout, partout. Faut-il qu'il ait, ce pastel, le *je ne sais quoi* dont parlait Montesquieu, pour frapper à première vue les connaisseurs et la foule ! Écoutez cette page des souvenirs d'Amaury Duval : « Sans l'aimable insistance que l'on mit à nous retenir, nous n'aurions certainement fait que passer à Genève... cependant je dois constater une émotion d'art très vive que j'ai ressentie au musée de cette ville, devant le portrait de Mme d'Epinay, par Liotard, et je dois ajouter qu'un jour à Paris, ayant amené devant M. Ingres la conversation sur ce portrait, j'eus le plaisir de l'entendre formuler, en termes presque identiques à ceux que j'avais employés, son admiration pour cet ouvrage. C'était aussi à son retour de Rome qu'il l'avait vu. — Je ne sais, dit-il [1], s'il y a un plus beau portrait que celui-là en Italie. »

Pourquoi, me direz-vous, attribuer ce chef-d'œuvre, on peut bien l'appeler ainsi, à l'année 1770 ou 1771? Parce que Mme d'Epinay, en ce temps-là, avait l'âge de 44 ou 45 ans que lui donne le portrait du Musée de Genève; parce qu'elle tient à demi-ouvert un livre, dont le titre paraît bien être *Dialogues*. Or les *Dialogues sur le commerce des blés*, de l'abbé Galiani, virent le jour en 1770 et firent « du bruit à Paris ». Rien de plus naturel par conséquent que Mme d'Epinay se soit fait représenter avec l'ouvrage qu'elle avait contribué à revoir et à corriger, en l'absence de l'auteur, son ami intime. Telles sont les raisons (Liotard d'ailleurs étant à Paris) qui plaident en faveur de nos dates. Si l'on voulait faire la contre-épreuve, elle serait suffisamment convaincante : Quand Mme d'Epinay, vers la fin de 1757, arriva à Genève pour y être traitée pas le docteur Tronchin, elle était plus jeune que son portrait, car elle venait seulement de dépasser la trentaine ; sa physionomie se ressentait ensuite de l'altération de sa santé ; en outre elle avait des soucis d'argent, et des soucis de cœur. Et ces dernières circonstances réunies, aurait-elle choisi le moment le moins favorable à ses avantages extérieurs, elle « femme jusqu'au bout des ongles [2] », pour affronter les crayons du *virtuosissime ?*

Par quel hasard maintenant le portrait de Mme d'Epinay, peint à Paris, se trouve-t-il au Musée de Genève? Grâce à la libéralité d'un membre de la famille Tronchin, qui l'avait hérité ou le tenait sans doute du grand médecin. Il ne faut pas oublier que Tronchin était fixé à Paris depuis 1766, et que Mme d'Epinay, reconnaissante des

1. Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Souvenirs. Paris, 1878.
2. Lucien Perey et Gaston Maugras, *La Jeunesse de Mme d'Epinay*, 1882.

J. E. Liotard pinx. L. Boisson del.

Mme L.F.P. DE LA LIVE D'EPINAY

(Musée de Genève)

soins qu'elle avait reçus, et liée d'amitié avec lui, a fort bien pu profiter de la présence de Liotard pour faire à Tronchin le cadeau de son portrait peint par un compatriote du docteur. C'est probablement Tronchin lui-même qui avait introduit Liotard chez Mme d'Epinay [1].

Si Liotard eût pris la bonne habitude de tenir quelquefois la plume avec le plaisir et l'entrain qu'il mettait à faire parler ses miniatures et ses pastels, nous serions mieux renseignés soit sur les divers travaux qu'il fit à Paris, soit sur son second voyage en Angleterre. Il se préparait à passer la Manche, ou même il était établi déjà au delà du détroit (ce qui me paraît le plus croyable) quand, le 8 janvier 1772, Mme de Charrière disait dans une lettre à son frère : « Mme d'Athlone se fait peindre par Liotard, et j'aurai ce portrait. » Cette Mme d'Athlone, femme de l'ambassadeur britannique en Hollande, avait été la meilleure amie de Mme de Charrière, alors que celle-ci était encore Mlle de Tuyll et habitait son pays natal. Séparée par son établissement en Suisse de la compagne de sa jeunesse, Mme de Charrière voulut avoir à Colombier son portrait. Qu'est-il devenu, ce portrait? A-t-il été conservé? Où le trouverait-on? — Qui le sait? Les mêmes questions se posent avec la même réponse au sujet des nombreux ouvrages exécutés et livrés à Londres, de la fin de 1771 à 1773.

Aux portraits de Crébillon, de Marivaux [2], de Mlle Gaucher, des quatre filles de lady Harrington, pour ne rappeler que ceux-là, qui appartenaient déjà à l'Angleterre depuis une vingtaine d'années, s'ajoutèrent plusieurs des beaux tableaux possédés par les lords Besborough et Harrington, puis par le duc de Sexton, par lord Cremone, par Ashley G. Ponsonby. Les catalogues du temps et ceux de nos jours (Académie Royale, Kensington Museum, etc...) nous parlent d'un profil de sir Everard Fawkener, d'une miniature de lady Anne Dawson, fille du duc de Pomfret, d'un émail de la reine Charlotte, des portraits de Van der Werff le peintre, de lady Mary Mostley Montagu, fille du duc de Kingslow, de plusieurs crayons, enfin d'un pastel qui représentait le fils de milord comte de Butt avec tant de justesse et d'une façon si frappante que milord Butt, enchanté, fit compter à Liotard le double du prix convenu. Si c'était ici le

1. Nous sommes heureux de pouvoir nous appuyer ici sur l'autorité de M. Edmond Schérer.

2. D'après une note de Cunningham, la miniature de Marivaux aurait été vendue à Strawberry Hill, résidence d'Horace Walpole, pour la somme de 2 livres 15 schellings !

lieu, et sans la crainte de tourner à une sèche nomenclature, nous pourrions désigner soit le portrait du prince Henry d'Angleterre, dont la gravure appartient à M. Filanus-Liotard[1] soit le *Déjeuner* d'une dame, servie par sa suivante, qui figura pendant un certain temps dans la collection Harrington. Mais, contentons-nous de mentionner encore, d'après les *Anecdotes de peinture*, de Walpole, « la collection de portraits de différents maîtres que Liotard apporta et revendit[2] à l'enchère, plus quelques peintures sur verre, dont lui-même était l'auteur. Ces peintures, remarquables par leurs effets de lumière et d'ombre, n'étaient pourtant que de simples objets de curiosité : il fallait assombrir la salle où elles se trouvaient pour les voir à leur avantage ».

Quand Liotard revint à Genève, au milieu d'octobre 1774, sa présence était depuis longtemps désirée des siens. « Je vole à son cou — raconte l'aîné de la famille, un adolescent[3]. — Et il me prodigue aussi ses embrassements... mais j'aurais aimé qu'il me dît toujours *tu*, comme il le faisait avant de m'accompagner à Coire. Pauvre papa! Je lui trouvais un air vieux auprès de mon oncle Michel, qui avait un air de santé. » Si âgé qu'il pût paraître à de jeunes yeux, le « pauvre papa », quoique entré dans la vieillesse, n'en subissait guère les atteintes; exempt d'infirmités, son talent n'était point en baisse; l'on ne voyait, d'ailleurs, faiblir en sa personne ni la volonté qui commande, ni la force qui exécute. Il avait du caractère, et il le montra bien. Croirait-on que, sourd aux conseils de la prudence que ne lui ménagèrent ni l'un de ses parents, de Delft, ni son ami M. François Tronchin, ni sans nul doute Mme Liotard, il se résolut, en dépit de ses soixante-quinze hivers, à prendre pour la seconde fois le chemin de Vienne? Il avait plus d'une raison pour cela. Indé-

1. Une grande partie des documents inédits, utilisés pour la présente étude, nous ont été fournis par les notes, lettres et papiers de famille que M. le docteur Filanus-Liotard, professeur à l'Université d'Amsterdam, a généreusement mis à notre disposition. Sans ces sources précieuses, qu'aurions-nous pu rectifier ou ajouter à ce qu'on sait déjà? Aussi voulons-nous remercier M. Filanus de l'affectueux intérêt qu'il nous a personnellement témoigné. Sa modestie ne nous empêchera pas de l'appeler notre collaborateur. Il est devenu par son mariage l'arrière-petit-fils de Liotard, dont l'auteur du présent travail est l'arrière petit-neveu.

2. Redgrave, auteur du *Dictionnaire des artistes de l'École anglaise*, Londres, 1878, confirme cette vente.

3. Dans le *Journal* de sa vie qu'il venait de commencer, et qui donne d'assez nombreux détails sur le second voyage et le séjour à Vienne du père et du fils.

FEMME CHIOTTE; DESSIN DE LIOTARD (MAI 1738).

(Musée du Louvre.)

pendamment de son goût pour la locomotion, auquel s'appliquerait le fameux vers de Destouches :

Chassez le naturel, il revient au galop,

le peintre cosmopolite n'avait pas oublié ce qu'il devait depuis longtemps à l'Autriche et à sa gracieuse souveraine, quand une heureuse circonstance vint tout à coup donner à ses impressions une nouvelle jeunesse.

Après une tournée en France, l'empereur Joseph II, voyageant sous le nom de comte de Falkenstein, poussa jusqu'à Genève. Aussitôt Charles Bonnet manda cette nouvelle, le 16 juillet 1777, à son correspondant intime, le célèbre physiologiste Albert de Haller : « L'Empereur arriva à Sécheron, près des portes de notre ville, sur les quatre à cinq heures du soir. Il avait traversé Ferney comme un trait. Le Doyen des beaux esprits l'y attendait, avec tout son monde bien paré : il s'était affublé de la grande perruque dès les huit heures du matin, avait préparé un magnifique repas, et poussé l'attention pour le monarque jusqu'à faire enlever toutes les pierres du grand chemin depuis Ferney à Versoix, c'est-à-dire dans un espace d'environ une demi-lieue. Cependant le voyageur lui donna la mortification de passer outre, sans s'arrêter un seul instant, et même, lorsque le postillon lui nomma Ferney, il cria fort haut, et par deux fois : *Fouette, cocher!* Il se fit conduire dans la nouvelle ville (Versoix), demanda les ingénieurs, se fit montrer les plans, et se rendit sur le nouveau port. Il est bien manifeste, par toute sa conduite, qu'il a voulu éviter le seigneur de Ferney qui, je vous l'assure, l'a profondément senti. » — L'Empereur voulait en effet (nous n'avons pas à chercher ici pourquoi), éviter de voir Voltaire, comme l'atteste d'autre part la correspondance de Marie-Thérèse; mais, en revanche, il se rendit à Genève auprès de Liotard et du savant de Saussure. L'esprit d'à-propos, la physionomie de bonté et les paroles aimables de Joseph II firent la meilleure impression sur la famille Liotard. Elle dut s'associer finalement au projet de son chef qui, quatre mois après la visite impériale, se remettait en route, cette fois pourtant avec son fils aîné.

Nous ne suivrons les deux voyageurs à travers la Suisse et le midi de l'Allemagne, malgré les pittoresques détails qui nous ont été conservés, que pour les voir s'embarquer sur le Danube, atteindre Vienne et s'y loger dans la modeste hôtellerie du *Cerf noir*. Sans

tarder, Liotard va offrir ses hommages au prince de Kaunitz, le tout-puissant ministre, au prince de Lichtenstein, à la comtesse de Salm, au prince de Galitzin, ambassadeur de Russie, à l'ambassadeur d'Espagne, au baron de Fries, qu'il connaissait déjà, au secrétaire privé de l'Impératrice, aux dignitaires enfin, selon l'étiquette. Vient le jour mémorable, pour notre pastelliste et son fils qui l'accompagnait, où une audience de l'impératrice Marie-Thérèse leur est accordée. S'étant rendus en carrosse à la Cour, avant midi, ils ne tardent pas à être introduits, et la comtesse de Guttemberg conduit Liotard dans les appartements impériaux où étaient les tableaux qu'il avait faits. Comme il les examinait, l'Impératrice, habillée en veuve, paraît soudain. Liotard se jette à ses pieds; Sa Majesté le relève. En le forçant à s'asseoir pour qu'il puisse parler plus librement, elle le nomme son ancienne connaissance, lui permet d'exposer ses *transparences*, et le prie de faire le dessin de l'Empereur, le sien, et celui d'un de ses fils. Comme elle veut ensuite lui envoyer un tableau qu'il désire revoir et retoucher, il répond qu'il n'est pas encore assez bien logé pour y travailler. « Mais si l'on vous donnait ici deux chambres, seriez-vous content? » — On pense bien que la réponse ne fut pas douteuse.

Voilà Liotard résidant au château sous l'horloge. Cette faveur le rend si heureux qu'il en informe vite ses parents et amis de Genève, décrit dans les moindres détails l'appartement qu'il occupe, en indique les dimensions, et va jusqu'à donner, avec une satisfaction quasi enfantine, le menu de ses dîners. Il n'était pourtant pas de ceux qui pensaient avec la spirituelle marquise du Deffand que le souper est une des quatre fins de l'homme. Qu'étaient pour lui ces passagères jouissances de l'estomac auprès de la joie sans mélange d'avoir devant soi le portrait de Mme Necker? Il le trouve « admirable pour la figure et surtout pour les accessoires, mais il n'est pas aussi content de la tête : elle n'est pas assez belle; les ombres du visage sont un peu trop fortes; en un mot, il fera tout ce qu'il pourra pour l'embellir. » *Embellir*, le mot est bon, prononcé par celui que tant de jeunes mondaines redoutaient à Paris comme un *enlaidisseur*.

Mais qui avait fait, penserez-vous, cet « admirable » portrait? Liotard lui-même. Impossible d'en douter, d'après cet authentique témoignage de Marie-Thérèse en 1780 : « Vous pourriez — écrit-elle au comte Mercy-Argenteau — encore faire savoir à Mme de Necker que le peintre Liotard, de Genève, se trouvant ici, il y a plusieurs années, j'ai voulu examiner ses tableaux, parmi lesquels j'étais sur-

tout frappée de l'un d'eux, qui représentait une jolie jeune personne, un livre à la main, dans une attitude bien intéressante. Je me suis attachée à ce tableau, et j'en ai fait l'acquisition : c'est le portrait de Mme de Necker que je regarde encore plusieurs fois avec plaisir. Dans le temps que Liotard s'est retrouvé ici la dernière fois, il a fait voir de la peine de n'être plus possesseur de ce tableau, et m'a demandé de pouvoir en tirer copie. » Mais quelle date assigner, et en quel lieu, à ce portrait de Mme Necker? M. d'Haussonville [1] n'en dit rien, sauf erreur; rien de l'original, rien de la copie. C'est regrettable. De nouvelles recherches, si difficiles qu'elles soient, dans les châteaux et musées de Vienne et à Coppet, n'aboutiraient-elles point tôt ou tard à quelque chose? Ayons bon espoir. En attendant, je ne crains pas d'admettre que le portrait de la jolie *jeune personne* fut fait à Genève avant le départ pour Paris de Mme de Vermenoux et de Mlle Curchod, la future Mme Necker. Quant à Liotard, invité à dîner chez le prince Esterhazy, ou aux différentes ambassades, celle de Hollande par exemple, il ne se laissait point distraire de son travail par un excès de mondanité. Il savait tout concilier. C'est avec joie que, le 31 décembre 1778, il dut envoyer à Mme Liotard les étrennes que voici : « J'ai enfin commencé hier et aujourd'hui deux archiducs, frère de l'Empereur. L'un s'appelle Maximilien, et l'autre Ferdinand, qui est duc de Milan. Je les ai dessinés sur du papier bleu, pour les copier de telle façon qu'on voudra, soit en pastel, huile, aux deux crayons, comme j'ai fait la famille impériale il y a seize années. » L'Empereur qui n'aimait pas « à être peint » consentit ensuite à poser. Pour cette séance, dont elle ne pouvait ignorer les difficultés, Marie-Thérèse eut la pensée d'envoyer à Liotard « un vase avec un très beau rosier qui avait huit ou dix roses, et trois boutons, plus un ananas ». Malgré la venue de Pologne d'un peintre assez habile et bien patronné, dont il redoutait la concurrence, il eut la faveur d'une seconde séance, qui lui permit de dessiner l'Empereur, « très ressemblant, au crayon noir et blanc, avec une copie au pastel ». Marie-Thérèse aurait souhaité à l'Empereur un air plus riant; mais « il aurait été fâché — écrivait Liotard — que je le lui eusse donné. — Je ne veux pas, disait-il, avoir l'air comédien ».

Au milieu de ses succès et des jalousies qu'ils excitaient, Liotard était demeuré à Vienne, comme partout ailleurs, non pas le premier venu, un quelconque, mais un homme, une individualité. Il avait

1. *Le Salon de Mme Necker*, 1882.

son franc-parler : « Croiriez-vous, mon cher compère [1], que j'ai osé dire à l'Impératrice qu'elle avait oublié de donner une marque de sa bonté à M. Mussard, syndic, qui porta ma fille Thérèse (sur les fonts baptismaux) au nom de l'Impératrice. Elle a très bien pris mon dire... — Que jugez-vous que je doive lui donner? — Je ne voulus rien spécifier. Mais je priai Sa Majesté d'y joindre du vin de Tokay. Je lui ai bien dit des choses plus fortes, et je crois qu'elle m'a su gré de tout ce que je lui ai dit. Elle a fait cinq notes sur une carte en ma présence. J'ai commencé par proposer un moyen d'entretenir l'Académie sans qu'il lui en coûtât rien; ensuite je lui ai dit que je pourrais indiquer les moyens de faire des tableaux sur porcelaine aussi grands qu'on voudrait par des plaques parfaitement plates et si bien jointes qu'on ne verrait pas la jointure; ce qui vaudrait mille fois mieux que la mosaïque. Je dois après-demain m'aboucher avec M. le comte Colowrath, le premier chef de la manufacture. J'ai parlé encore médecine, peinture, architecture, musique. Ce que je lui ai dit de la médecine lui a plu. — Ah! dit-elle, depuis Van Swietten, je ne l'estime plus. »

Pour être profondément et sincèrement dévoué à l'Impératrice, et prêt, s'il l'eût fallu, à tenter l'impossible, Liotard ne négligeait ni les devoirs paternels, ni ceux de l'amitié. Avec M. Tronchin, il s'entretenait d'une collection de tableaux à vendre, parmi lesquels des Téniers, des Gérard Dow, des Snayers, des Breughel, des Brauwer, et d'autres Flamands excellents. Quant à son fils, il n'épargnait rien à Vienne pour son instruction scientifique et littéraire, non plus que pour les plaisirs et distractions honnêtes. Souvent l'un et l'autre se mêlèrent aux mêmes réjouissances et furent témoins des mêmes spectacles. C'est ainsi qu'on les vit étudier tous les monuments publics, assister au palais à la fête magnifique de la Toison d'Or, à l'entrée solennelle du nonce, à une belle représentation de l'Opéra, à un dîner princier, à un bal de cour où l'on dansa « beaucoup de menuets et de contredanses anglaises », et à d'autres divertissements. Cependant, après les solennités de la semaine sainte de 1778 et la cérémonie du lavement des pieds, l'*itinérant* Génevois comprit qu'il ne faut pas abuser du meilleur accueil et que tout est bien qui finit bien. Sur cette réflexion, Mme Liotard ne tarda pas à être informée du prochain retour à Genève de son mari et de son fils. L'un et l'autre, reconnaissants des largesses

1. Lettre à Tronchin.

de l'Impératrice et de ses cadeaux, quittèrent Vienne, peu de jours après la mort de Voltaire, peu de semaines avant celle de Rousseau.

Qu'avait bien pu rapporter à Liotard ce voyage qu'on lui avait déconseillé et qui néanmoins avait éclairé le soir de sa vie? Peu de grands profits matériels, mais de l'or moral. Il avait revu sa bienfaitrice, la marraine d'une ses filles, Marie-Thérèse, « l'incomparable princesse qui, se rendant une fois à Schœnbrunn, l'avait salué de la main en deux mouvements »; il avait revu plus brillante et plus prospère que jamais la capitale de l'Empire autrichien, et si l'on prête une âme aux villes que l'on aime, il vécut jusqu'à son dernier jour sous le regard de cette fée, parfois bienfaisante comme l'espérance, que nous appelons le souvenir.

ÉDOUARD HUMBERT.

(*La suite prochainement.*)

LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(SEPTIÈME ARTICLE[1]).

VII

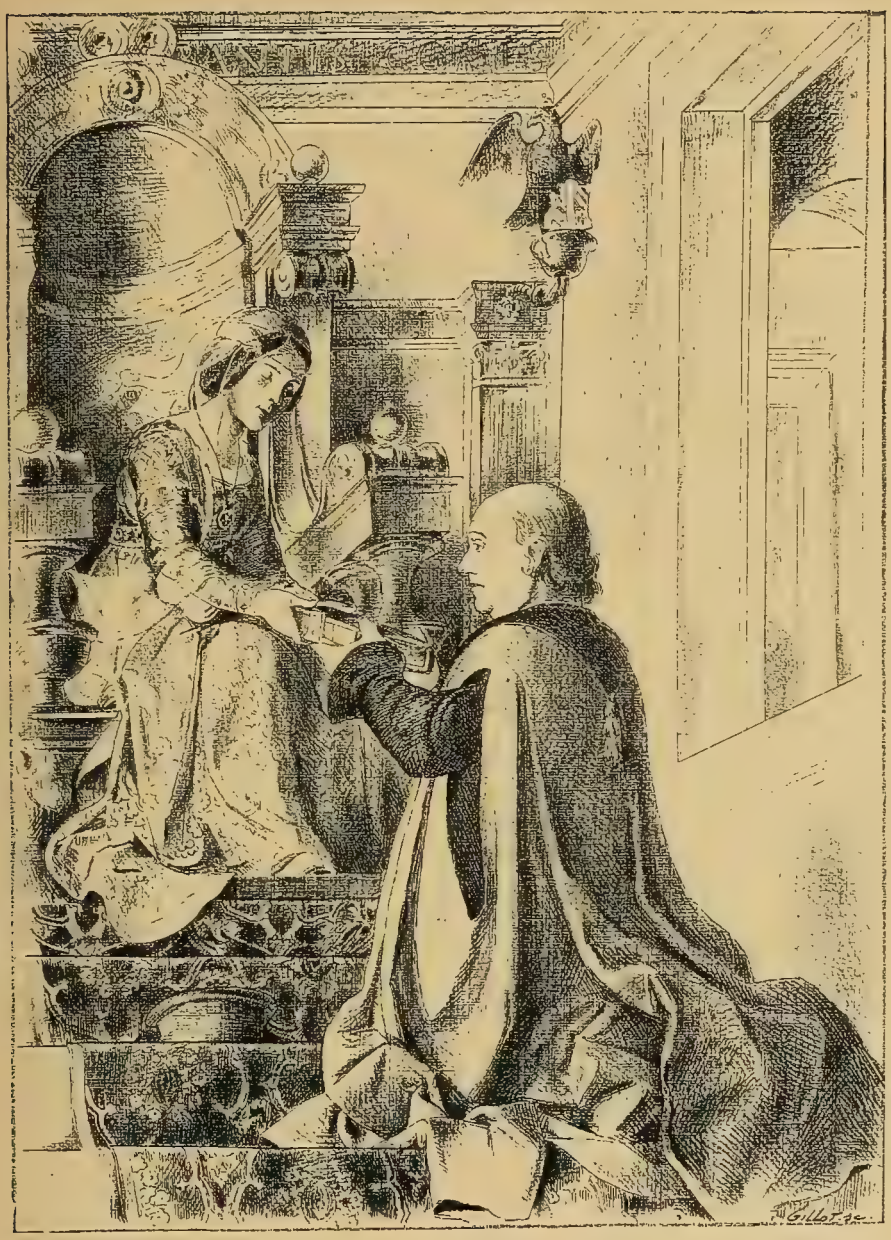
L'ÉCOLE OMBRIENNE.

Le développement du grand art en Italie repose, en grande partie, sur la Toscane, particulièrement sur Florence. C'est là qu'il eut son berceau, c'est là qu'il s'est complètement déployé, là qu'il est parvenu à sa plus parfaite floraison. Et si l'on excepte Venise, qui, dès la fin du xve siècle, présente le brillant épanouissement d'une peinture tout originale, on voit que seule l'Ombrie a réellement pris une part distincte, active et spontanée, dans ce progrès de l'art italien, tout en restant cependant dans une liaison étroite et régulière avec l'école florentine, dont elle a suivi la direction. Le plus célèbre des peintres italiens, Raphaël d'Urbin, était, comme l'on sait, un Ombrien. Son maître le Pérugin, encore qu'on l'ait bien surfait, garde une place et une signification toutes spéciales parmi les peintres de l'Italie, pour son expression du sentiment. Piero degli Franceschi plus connu sous le nom de Piero della Francesca, par les progrès qu'il a réalisés dans la perspective et le clair-obscur, a exercé une influence dominante même sur le développe-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXV, p. 204 et 423; t. XXXVII, p. 197, 472, et t. XXXVIII, p. 285 et 369.

ment de la peinture florentine; enfin ses successeurs, Melozzo da Forli et Luca Signorelli, comptent, chacun à sa manière, au nombre des plus glorieux artistes italiens du xve siècle.

Nous ne nous occuperons de Raphaël que lorsque nous aurons à parler des œuvres du xvie siècle que possède la galerie de Berlin. Les œuvres des autres grands peintres de l'Ombrie sont rares en dehors de l'Italie; surtout les tableaux de Piero degli Franceschi et de Melozzo da Forli, dont l'importance n'a recommencé que très récemment à être appréciée. Du Pérugin, la galerie de Berlin ne peut, malheureusement, offrir aucune œuvre authentique, tandis que Londres, Munich et Paris possèdent dans leurs galeries quelques-uns des plus excellents tableaux de ce maître. De Piero degli Franceschi, dont la National Gallery de Londres, seule de toutes les collections publiques en dehors de l'Italie, possède quelques tableaux, nous n'avons guère non plus, à Berlin, d'œuvre capable de faire apprécier son importance. Mais il y a, au Musée de Berlin, du moins à mon avis, un ouvrage de ce maître. C'est un petit tableau de peu de mine, médiocrement conservé, et qui vient d'être récemment donné à notre Musée : les *Trois archanges voyageant avec le jeune Tobie*. Le jeune garçon, tenant un poisson dans sa main, marche à petits pas, tandis qu'à ses côtés s'avancent, avec un calme solennel, les trois figures angéliques, vêtues de longues robes colorées, en forme de manteaux de chœur. Ces figures juvéniles, avec leurs jolis visages de jeunes filles qui font songer déjà à Melozzo, nous font voir ces chevelures toutes particulières, filiformes et d'un blond cendré, que nous trouvons toujours dans les œuvres de Piero. Les couleurs claires de leurs robes présentent aussi une harmonie particulièrement piquante, caractéristique de Piero. Les couleurs elles mêmes trahissent la nature spécialement épaisse et visqueuse de la substance huileuse que Piero employait pour lier ses couleurs : en même temps qu'elles montrent, dans la facture des ombres, les hachures que l'on retrouve dans toutes les parties sombres des tableaux de ce maître. Assurément, celui qui n'aurait vu de Piero degli Francheschi que son admirable cycle de fresques : l'Histoire de la sainte Croix, dans l'église de San-Francesco à Arezzo, ou le double tableau des Uffizzi de Florence, songera difficilement à mettre le nom de Piero degli Franceschi sur ce petit tableau de si peu d'apparence. Mais on se sentira pleinement autorisé à cette attribution si l'on a vu d'autres tableaux, moins connus, de cet artiste, tels que l'*Annonciation*, à Pérouse, ou le grand tableau d'autel du Brera,



LA DIALECTIQUE OFFRANT UN LIVRE A FRÉDÉRIC D'URBIN.

(Tableau de Melozzo da Forli, au Musée de Berlin.).

avec le portrait du duc Federigo d'Urbin, le protecteur de Piero, comme donateur, cette œuvre que l'on continue, aujourd'hui encore, pour des raisons incompréhensibles, à assigner à un fabuleux disciple de Piero, Fra Carnevale.

D'une importance bien plus grande sont, au Musée de Berlin, les œuvres du célèbre successeur de Piero degli Franceschi, Melozzo da Forli. Deux grands tableaux qui, avec deux tableaux de la National Gallery, appartenant au même groupe, et encore trois autres tableaux qui n'ont pas été conservés, décoraient le cabinet d'étude de ce même duc Federigo dans son palais d'Urbin. Il faut que Crowe et Cavalcaselle aient bien mal connu Melozzo, pour lui refuser la paternité de ces peintures. Le cycle entier célébrait l'exercice des sciences à la cour du duc Federigo. Les figures des sept sciences libres, jeunes femmes assises sur des trônes somptueux, reçoivent l'hommage de Federigo, de son fils, et d'autres personnes de ses proches, qui se tiennent chacun à genoux sur les degrés du trône. La structure riche et originale de ces trônes, et du lieu de la scène, la perspective, très habile et excellemment observée, de l'architecture et des figures, font reconnaître Melozzo avec non moins de certitude que la coloration brillante et pleine; et que cette façon visqueuse de traiter les couleurs à l'huile, trahissant l'influence qu'ont exercée sur Melozzo Piero degli Franceschi et l'art des Pays-Bas, par l'intermédiaire de Justus de Gand. Des deux tableaux du Musée de Berlin, le premier représente, sans doute, la Dialectique, qui offre un livre au duc Federigo agenouillé devant elle. Le second tableau, représentant l'Astronomie, avec le comte Ottavio Ubaldini agenouillé à ses pieds, (c'est du moins une supposition fort vraisemblable), a été si endommagé et si restauré qu'il ne permet plus aucune appréciation.

Luca Signorelli n'est représenté nulle part, en dehors de l'Italie, d'une façon qui permette autant de le bien connaître, qu'au Musée de Berlin, dans les trois tableaux qu'on y possède de lui. A l'ancien fonds du Musée appartiennent les deux volets d'autel, provenant de San-Agostino de Sienne et dont chacun représente trois saints. La riche coloration, les formes élancées des figures et l'exécution très soignée sont pareilles dans ces tableaux à ce qu'elles sont dans les peintures datées des dernières années du xve siècle. Deux tableaux plus récemment acquis de Signorelli apprennent à le connaître d'une façon tout autre. Le grand tableau décoratif, peint sur toile, et qui représente l'*Invention de la Musique par Pan*, est, vraisemblablement, une de ces œuvres que Signorelli, Botticelli et autres, exécutèrent

pour le palais de Laurent le Magnifique, ainsi que nous en informe Vasari. Il est un des premiers essais de la représentation de grandes figures nues; et à ce titre, il offre un intérêt particulier pour l'histoire de l'Art de la Renaissance. Par la raideur de son modelé anatomique, notamment dans le squelette, et par la lourdeur de ses raccourcis, qui le désigne bien comme le successeur de Piero degli Franceschi, Signorelli apparaît déjà ici, de même que plus tard, et à un degré supérieur, dans les fresques du dôme d'Orvieto, comme le précurseur immédiat de Michel-Ange. La coloration du tableau n'est guère séduisante : le ton verdâtre des dessous, dans la peinture des chairs, a percé à la surface du tableau en maints endroits. A ce point de vue, la préférence revient incontestablement à un petit tableau, de forme ronde, qui fut acquis en 1874 au palais Patrizzi, à Rome, et qui date, à en juger par la frustesse et la structure osseuse des figures, des premiers temps de Signorelli. Le motif de ce tableau, traité avec une intensité de coloris et de pâte extraordinaire, est un sujet assez rare : Marie et Joseph saluent Élisabeth et Zacharie, tandis que les enfants Jean et Jésus accomplissent, en jouant, la cérémonie, le baptême.

Le disciple de Melozzo, Giovanni Santi, ne mérite point d'être nommé au rang de ces grands maîtres de l'Ombrie septentrionale. Mais des tableaux tels que sa grande Madone sur un trône, entourée de saints et même la petite Madone du Musée de Berlin, indiquent assurément un artiste sérieux et honnête, qui a bien pu, par l'impression qu'a reçue dans son atelier le jeune Raphaël, agir sur l'esprit de son illustre fils, et exercer ainsi, en une certaine mesure, une influence déterminée sur le premier développement de celui-ci. C'est d'ailleurs ce que prouve bien, au Musée de Berlin, la comparaison des œuvres de jeunesse de Raphaël avec la petite Madone de son père, parente de ces œuvres, en une certaine façon.

Dans la partie méridionale de l'Ombrie, s'est levé plus tôt encore que dans la partie septentrionale, le mouvement de la Renaissance. Gentile de Fabriano compte comme l'un des artistes qui ont montré le chemin à l'art nouveau. Le Musée de Berlin possède de lui un grand tableau, une Madone avec saint Nicolas et sainte Catherine, et la petite figure du donateur. Ce tableau était, auparavant, dans l'église de Saint-Nicolas à Fabriano. Le caractère très marqué, archaïque, et pour ainsi dire gothique de ce tableau, le fait apparaître comme une œuvre de la jeunesse de l'artiste et dénote bien que c'est seulement sous l'impression et l'influence de son voyage

dans l'Italie du Centre et du Nord qu'il a donné à son art la liberté et l'énergie spéciales, que nous admirons dans son *Adoration des Mages*, de l'Académie de Florence, tableau daté de 1423.

Mais dans ce tableau même la liberté du style est bien restreinte; il y manque encore une reconnaissance ouverte du réalisme, une intelligence, ou même un essai de la représentation naturaliste du corps. C'est ce qui fait que l'exemple de Gentile est resté pour ainsi dire stérile dans l'Ombrie méridionale. L'activité des artistes florentins a seule, pour la première fois, déterminé la fondation, vers le milieu du XVe siècle, à Pérouse, d'une école originale, dont les maîtres principaux, Pérugin et Pinturicchio, nous sont bien connus. La galerie de Berlin possède depuis peu de temps un des premiers produits de cette école de Pérouse, une œuvre de jeunesse de Bonfigli : *Marie sur un trône, servie par les anges*. Dans cette miniature admirablement conservée, l'artiste se montre comme le successeur direct de Benozzo Gozzoli, dans la première période de ce maître, toute dépendante encore de Fra Angelico. Peut-être Bonfigli a-t-il travaillé à Montefalcone, ou même à Pérouse comme aide de Benozzo, qui, depuis 1449, avait quitté Rome pour s'établir dans l'Ombrie.

S'il est vrai que Bonfigli, par la délicatesse de ses figures, la grâce de ses têtes et la sérénité de ses expressions, par la riche clarté de son coloris, mérite d'être appelé le Frère Angélique de Pérouse, le peintre Fiorenzo di Lorenzo, d'une date un peu ultérieure, peut être rangé à côté des grands réalistes de l'école florentine. Dans les œuvres de Fiorenzo, comme dans celles de Bonfigli, se laisse voir manifestement l'influence immédiate de Florence. Son admirable Madone du Musée de Berlin, datée de 1481, le désigne presque pou un élève de Verrocchio. Les figures ont les formes saillantes, dures, précises, des statues de bronze. Les types, les costumes avec leurs doublures, le ton clair des chairs, l'harmonie des couleurs sont telles que nous les voyons dans les tableaux de Verrocchio lui-même. Cet ouvrage et la plupart des ouvrages de Fiorenzo di Lorenzo, à un plus haut degré que les peintures de son célèbre compatriote Pérugin, témoignent de l'influence du Verrocchio.

Du Pérugin, qui est le plus illustre peintre de l'école d'Ombrie, mais qui n'a égalé que dans ses premières œuvres la fraîcheur d'exécution, l'énergie et la vérité des œuvres de Fiorenzo, le Musée n'est pas encore parvenu à se procurer quelque tableau. Pinturicchio n'est, lui aussi, représenté que par deux petites choses : une Madone,

et un petit Tabernacle. Le dernier du moins de ces deux ouvrages, par la richesse de ses couleurs et la variété de sa forme, donne une idée avantageuse du plus grand entrepreneur de la peinture au XVIe siècle.

VIII.

L'ÉCOLE DE PADOUE.

On fait généralement à l'école de peinture de Padoue et à son chef Squarcione l'honneur de les nommer avec les maîtres de l'école de Florence comme les fondateurs de la Renaissance en Italie, et d'attribuer à leur activité le triomphe de l'art nouveau dans toute l'Italie septentrionale. Squarcione et même son grand disciple Mantegna n'ont guère eu une telle importance. S'il fallait à tout prix attribuer à quelque peintre de l'Italie septentrionale la gloire d'avoir personnellement fait le premier pas vers l'affranchissement des liens de l'art trécentiste, il serait plus juste de la décerner à Vittore Pisano. Assurément Padoue a exercé une influence très étendue dans l'Italie septentrionale, mais cette influence est venue surtout des maîtres florentins qui travaillaient à Padoue. Quelle fut dans ce mouvement l'importance de Fra Filippo et de Paolo Uccello? Il est aujourd'hui difficile d'en juger, puisqu'on n'a pas conservé leurs fresques du Santo. Mais d'autant plus clairement se laissent reconnaître l'importance et le rôle de l'œuvre accomplie à Padoue durant dix ans par Donatello et son école. Les qualités que l'on a précisément coutume d'attribuer à Squarcione, comme ses traits les plus caractéristiques, les qualités qu'il a léguées à l'école de Padoue et à diverses autres écoles de peinture de l'Italie septentrionale, c'est à Donatello qu'il les avait empruntées. Que l'on compare (et la galerie de Berlin en fournit une occasion excellente) la Madone de la Casa Lazzara de Padoue, acquise pour le Musée depuis quelques années, et l'unique ouvrage signé de Squarcione, avec les divers reliefs de Madones de Donatello, au Musée de Berlin ou avec la célèbre petite Madone dans un des reliefs de bronze au chœur du Santo à Padoue. L'exécution, cette charmante délicatesse enfantine, et l'expression sérieuse et pensive de la mère, l'ordre entier de la composition, les candélabres aux côtés des figures, les guirlandes de fruits suspendues au-dessus d'elles : Squarcione a pris tout cela de son grand modèle florentin. Dans l'exécution notamment et le dessin de

l'Enfant, il semble rester en arrière de Donatello ; de même aussi ses lointains ne montrent pas encore chez lui un sens du paysage mûrement formé.

Le second tableau attribué à Squarcione, un des divers petits tableaux d'autel du Musée de Padoue, n'égale ce tableau de Berlin, ni par la grandeur de la conception, ni par la composition et le dessin. Cavalcasselle suppose que ce tableau a été exécuté sous les yeux de Squarcione par son disciple Gregorio Schiavone le Dalmate, et une comparaison du tableau avec les œuvres de Schiavone rend cette supposition très vraisemblable. Comme le Louvre et la National Gallery, la galerie de Berlin donne l'occasion de connaître les ouvrages de ce peintre. Sans avoir aucun talent personnel, il ne fait que tourner en caricature les défauts de son maître. Ses bambins mal conformés ressemblent à de petits vieux, sa Vierge à une laide paysanne affectant une vaniteuse pruderie. Cet artiste paraît prendre un plaisir tout spécial et exclusif à reproduire des pierres d'espèces rares, des guirlandes de fruits et autres détails. Cependant un grand tableau d'autel, sans doute une œuvre de jeunesse, et qui était récemment en vente à Venise, apparaît plus libre que ses habituels tableaux de Madones, parmi lesquels compte aussi le tableau de Berlin. Lorsque le Schiavone se met en présence de la nature même, comme dans un petit portrait d'homme que possède M. Édouard André, il devient aussitôt l'égal des plus grands de son temps. L'exécution de cette petite perle est celle d'une miniature; et cependant on y voit apparaître une personnalité qui agit librement et même avec grandeur.

Si l'école de Padoue n'avait à présenter que son maître Squarcione et des disciples comme le Schiavone, on aurait peine à la considérer comme ayant une telle importance. Sa renommée, son influence sur les maîtres des écoles locales de l'Italie du Nord et même sur les maîtres allemands, l'école de Padoue n'est redevable de tout cela qu'au seul Mantegna. Il ne saurait être question ici de combattre la gloire de cet artiste que tous les temps ont reconnu et célébré et que d'ailleurs on peut connaître au Louvre d'une tout autre façon qu'au Musée de Berlin. Mais je dois faire remarquer ici un fait que précisément les trois tableaux de notre Musée peuvent très bien attester : l'influence très vive et tout à fait directe exercée sur Mantegna par Donatello. Déjà le portrait du cardinal Luigi Scarampi, dans son effet sculptural, et avec la dureté de ses traits, produit l'impression connue d'une transposition dans la peinture d'un buste en bronze de Donatello : que l'on compare seulement ce portrait avec la tête du

Gattamelata. Mantegna doit avoir peint son célèbre compatriote aux environs de l'année 1460, car le cardinal est mort en 1465 à l'âge de 63 ans, et le portrait le représente déjà âgé.

Une seconde œuvre de Mantegna, au Musée de Berlin, une Madone, avec, sur le cadre du tableau, des anges portant les instruments de torture, a été désignée par Morelli comme « un tableau remarquable de Bartolomeo Vivarini » ; mais c'est une attribution que Morelli ne pourrait s'empêcher d'abandonner aujourd'hui s'il voyait le tableau après la restauration. Il est certain que les peintures de Bartolomeo trahissent l'influence de l'école de Padoue, et en particulier celle du jeune Mantegna; mais dans ce tableau se trouvent toutes les qualités caractéristiques des œuvres de jeunesse de Mantegna lui-même. Que l'on considère la façon des raccourcis, la dureté du dessin, les plis des robes et les étoffes dont elles sont faites ; aussi le moiré caractéristique de la doublure des manches et les manches de dessous avec les fleurs qui y sont peintes. Sans doute l'artiste ici n'est pas arrivé encore à sa maturité, et quelques raccourcis, notamment dans la tête de l'Enfant, sont particulièrement mal traités. Le tableau montre cependant par ces parties, comme aussi par les tons clairs des chairs, par les types et le dessin, une étroite liaison avec une des tout à fait premières œuvres de Giovanni Bellini, au Musée de Berlin, qui représente également une Vierge avec l'Enfant; on aperçoit ainsi l'étroite relation artistique qui a existé dès le début entre Mantegna et Bellini. Les petits anges nus, séparés par des groupes multicolores de chérubins, et qui tiennent les instruments de torture, offrent dans ce tableau un intérêt tout spécial. On y reconnait aisément dans les attitudes, la composition et le dessin, l'imitation des célèbres petits reliefs de bronze de Donatello avec des anges musiciens, sur le devant d'autel du Santo. L'exiguïté de leurs membres inférieurs, leur conformation lourde, leur type fruste et souvent laid, se retrouvent dans la plupart de ces tableaux de bronze exécutés sous la direction de Donatello.

Le troisième ouvrage de Mantegna au Musée de Berlin est le plus étendu et aussi le plus significatif : c'est la *Présentation au temple*. Assurément il a, comme la plupart des tableaux de ce temps peints à la colle sur toile, acquis en vieillissant un ton quelque peu sec, et il produit ainsi l'impression d'une œuvre de peu d'apparence. Mais les têtes, dans la gravité de leurs expressions sont traitées grandement, et pleines de caractère; l'exécution montre un soin tout à fait propre à Mantegna, et qui peut nous faire comprendre sa grande influence

sur Albert Dürer, qui apportait à cette partie de son art la même attention. Auprès des saintes figures, mais sur le côté, et reculés à l'arrière-plan, apparaissent un jeune homme et une jeune femme. La comparaison du jeune homme avec le célèbre buste de Mantegna sur le tombeau du peintre, attribué (à tort) à Sperandio, me semble prouver que Mantegna s'est ici représenté lui-même, avec sa femme, la fille de Jacopo Bellini. D'après l'âge des personnages représentés, ce tableau doit dater d'environ 1460 et appartient ainsi, comme les précédents, aux premiers temps du maître.

IX.

ÉCOLE DE FERRARE.

Une des plus intéressantes, parmi les écoles locales, une école qui doit essentiellement son origne à l'école de Padoue, et qui, durant un siècle presque entier, a témoigné d'un développement très riche et très varié, l'école ferraraise, n'est représentée dans aucune collection, pas même à l'Ateneo de Ferrare, aussi complètement et aussi bien qu'au Musée de Berlin.

Au premier rang apparaît le superbe grand tableau d'autel de Cosimo Tura, le véritable fondateur de l'école de Ferrare. Dans cette composition, l'architecture contournée et fantastique du trône forme un contraste piquant avec le calme solennel et la gravité des figures. La lumière est pleine d'effet ; il en est de même de la coloration riche et harmonieuse des étoffes, et du contraste de celle-ci avec le trône fait de pierres colorées, avec ses reliefs de bronze sur le fond de mosaïque d'or. Aucun autre tableau, pas même les fresques du palais Schiffanoja à Ferrare, ne montre d'une plus instructive façon l'art avec lequel Bono d'Este et Hercule Ier ont orné de tout l'éclat possible cette ville qu'ils créaient, Ferrare, la seule ville italienne du temps de la Renaissance qui fut projetée et bâtie tout à fait suivant le goût moderne, et conformément aux exigences modernes d'espace et de lumière. Ce calme solennel dans le maintien et l'expression des figures, leur taille élancée, l'élégance presque maniérée de leurs mouvements, les plis contournés de leurs somptueux vêtements, qui révèlent une scrupuleuse étude de la nature, l'architecture fantastique faite de pierreries rares et bariolées de bronze et de cristal, avec ses reliefs et ses inscriptions hébraïques, le paysage

montagneux avec ses rochers fantastiques, les villes et les châteaux avec leurs tours à la façon de minarets, enfin les traits puissants et variés de couleurs, qui s'unissent harmonieusement avec la lumière du soleil qui les baigne, et ce clair-obscur si laborieusement obtenu, conservent leur charme particulier. La réunion de toutes ces qualités produit une impression totale d'une gaîté si originale et si fantastique, que, si l'on mettait un tel tableau parmi les grandes œuvres d'autel des Cima, des Signorelli, des Carpaccio, il attirerait immédiatement le regard, et le retiendrait longtemps.

Pour la représentation de scènes mouvementées ou de figures en action, les artistes de Ferrare n'avaient pas une aussi heureuse disposition. Assurément ils peignent d'une façon très vraie, notamment Cossa et Ercole Roberti; mais l'expression des mouvements violents devient facilement, dans leurs œuvres, une caricature, et l'exagération même du mouvement ne l'empêche pas de paraître gauche et faux. Deux petits tableaux de ce genre, au Musée de Berlin, le *Saint Sébastien* et le *Saint Christophe* de Cosimo Tura, en sont des exemples caractéristiques.

Le compatriote et contemporain de Cosimo, Francesco Cossa, duquel M. Gustave Dreyfus, à Paris, possède un intéressant double portrait (sous le nom de Costa), n'est représenté à Berlin que par un petit tableau endommagé : la *Course d'Atalante*. Dans ses formes énergiques et grandioses, ses couleurs vives et profondes, son naturalisme simple et un peu brutal, Cossa dépasse encore Cosimo. Ce petit tableau, toutefois, ne suffit pas à faire apprécier son talent.

Cossa, de même que, après lui, plusieurs autres parmi les meilleurs peintres de Ferrare, fut, dans la suite, enlevé à la cour de Ferrare par l'attraction de la riche cité voisine, Bologne. C'est là qu'il trouva, peu de temps avant sa mort, un concurrent renommé, Marco Zoppo, qui dut aussi être, en passant, employé à Ferrare. Si l'influence de l'école de Padoue sur Cosimo et Cossa ne nous est indiquée que par les caractères de leur peinture, l'influence de cette école sur Zoppo est suffisamment prouvée : car on a conservé ses fresques dans la chapelle des Ermites, à côté de celles de Mantegna, etc. Et vraiment ses tableaux témoignent de l'influence de Squarcione bien plus vivement que les tableaux de ses contemporains de Ferrare. On retrouve cette influence dans son œuvre principale, notre grand tableau d'autel de Berlin, Marie trônant entre quatre saints, devant un riche paysage de montagnes. L'œuvre est signée : Marco Zoppo, de Bolognia, pinxit : MCCCCLXXII. VINEXIA.

Un intermédiaire intéressant entre Padoue et Ferrare, c'est le sculpteur Domenico di Pavie, élève et aide de Donatello à Padoue, qui, plus tard, vint à Ferrare. Les figures de femmes qu'on a de lui au palais Schiffanoja, et sa petite Vierge au Musée de Berlin, apparaissent dans une étroite parenté avec les figures de Cosimo. Ses formes ont quelque chose d'une lourdeur rustaude, et cependant elles sont d'un maintien un peu trop guindé, d'un dessin anguleux et souvent maladroit. Dans la coloration, le jaune citron, qui donne le ton aux autres couleurs, est souvent choquant.

Un élève direct de Tura, Ercole Roberti, se range pleinement à l'égal de ces maîtres de Ferrare, ses prédécesseurs. Comme nous le savons maintenant par A. Venturi, dont les recherches ont posé les fondements de la connaissance des écoles de Ferrare, de Bologne et de Modène, et élargissent presque quotidiennement cette connaissance, le grand tableau d'autel, du Brera, attribué jusqu'ici au fabuleux Stefano de Ferrare, qui a pris le grand tableau de Cosimo au Musée de Berlin comme modèle, est l'ouvrage d'Ercole Roberti ; c'est alors, incontestablement, son chef-d'œuvre. Le Musée de Berlin possède depuis peu un petit tableau d'un caractère tout à fait conforme à celui de ce grand tableau d'autel : *Saint Jean-Baptiste*. La laideur et l'air hideux de cette figure fait, au premier moment, paraître ce tableau repoussant : mais la coloration brillante et harmonieuse nous réconcilie bientôt avec lui. Un attrait spécial vient du paysage, qui est même dans ce tableau l'élément principal : une plage rocheuse, derrière laquelle s'est presque entièrement couché déjà un chaud soleil d'été, répandant encore cependant ses rayons sur le ciel entier et se reflétant sur la surface calme de la mer. Cette conception pour ainsi dire moderne du paysage, ainsi que l'intention générale du tableau, en font une œuvre tout à fait exceptionnelle parmi celles des Quattrocentistes.

La seconde génération des maîtres de Ferrare n'est point comparable à ces fondateurs de l'école, pas même le plus célèbre des peintres de cette génération, Lorenzo Costa. C'est seulement dans ses premières œuvres, datant environ de l'an 1490, que Costa présente une vigueur et une intensité de coloris, des teintes d'un éclat d'émail, et de gracieuses formes qui donnent à ses peintures un charme tout original. Les deux grands tableaux d'autel que possède de lui le Musée de Berlin n'appartiennent plus à cette première époque de l'artiste de Ferrare, de beaucoup la meilleure. Les *Lamentations devant la mort du Christ*, tableau daté de 1504, montre, dans la maigreur des

figures, dans la faiblesse de l'invention, et dans le choix de colorations uniformément et exagérément brunes, des traits qui le font ressembler aux œuvres de l'école contemporaine de Pérouse, et notamment de Pérugin, dont il a toute la fausse sentimentalité. Dans l'énorme *Présentation au Temple*, les figures sont plus énergiques, les couleurs plus riches et plus vraies.

Domenico Panetti, moins heureusement doué, à beaucoup près, que Lorenzo Costa, offre cependant dans une mesure plus restreinte cette faiblesse maniérée. Ses rares tableaux sont d'une conception naïve, et d'une couleur intense et harmonieuse qui ne manque pas d'un certain charme. Cela est vrai, notamment, pour la *Mise au tombeau*, du Musée de Berlin. Au contraire de Ponetti, le peintre Michele Coltellini, son compatriote, de quelques années plus jeune, ne présente qu'un intérêt presque exclusivement local. De Coltellini, le Musée de Berlin possède un Christ entre quatre saints, peinture votive faite dans le temps de la peste de Ferrare en 1503 : ce sont de maigres figures, avec de mauvaises proportions, des extrémités fort mal dessinées, et des couleurs trop uniformément et trop intensément sombres, à l'imitation de celles de Lorenzo Costa. Il m'a semblé y reconnaître l'œuvre de Coltellini ; Morelli assigne ce tableau à Fr. Bianchi, auquel il attribuait pareillement une œuvre de jeunesse de Pellegrino Munari, de Modène, au Musée de Berlin, œuvre dont la véritable paternité a été établie pour la première fois par Venturi.

Je laisserai de côté quelques autres œuvres de peintres, encore moins importants, de cette école de Ferrare.

Mais il convient de citer, dans un rapport immédiat avec l'école de Ferrare, le peintre Francesco Francia. De même que, au xve siècle, Fr. Cossa, en s'installant à Bologne, y est devenu l'artiste dominant, de même plus tard Lorenzo Costa a imposé sa direction à l'école de Bologne, et a, notamment, formé Francesco Francia. Plus encore que Lorenzo Costa, qu'il égale rarement, Francesco Francia a été fort exagéré. Il y eut un temps où l'on mettait ses tableaux en comparaison avec ceux de Raphaël! La douceur et l'intimité de ses expressions, la beauté de ses têtes, choses tant admirées, sont, le plus souvent, creuses et fausses, du moins ne permettent-elles en aucune façon d'excuser son manque d'observation de la nature, le défaut de vie de ses compositions, et l'absence chez lui de tout sentiment de la couleur. Seules ses premières œuvres, peintes sous l'influence de Costa lorsque celui-là était jeune encore, font en partie exception : ainsi le célèbre tableau d'autel de la chapelle Bentivoglio à Saint-

Jacques-Majeur, et, à un plus haut degré, une œuvre peu connue, une sorte de miniature fort jolie dans la bibliothèque de Bologne. On a coutume aussi d'admirer un de ses tableaux qui sont à Berlin, une petite *Sainte Famille* peinte pour Bartolomeo Bianchini. Mais j'avoue ne pouvoir partager l'admiration qu'excite ce tableau. La composition a un éclat si peu artistique, les couleurs offrent un effet si dur et si vitreux, le petit paysage clair témoigne d'un tel manque d'observation de la nature, que le tableau pourrait passer pour l'œuvre de quelque peintre flamand imitateur maniéré des Italiens. L'âge du destinataire de cette peinture montre qu'elle est une œuvre de jeunesse de Francia. On voit ainsi combien il a subi l'influence de Lorenzo Costa, et combien il est redevable à ce maître pour tout son développement ultérieur.

Un tableau d'autel de plus grandes dimensions, avec la signature : FRANCIA AVRIFABER. BONON. 1502, est un spécimen caractéristique de sa manière habituelle. Les peintures de ses deux fils Giacomo et Guilio, qui suivirent servilement la direction de leur père, exhalent le plus terrible ennui : plusieurs grands tableaux de la Galerie de Berlin peuvent en fournir la preuve.

W. BODE.

(*La suite prochainement.*)

CHARDIN

AU MUSÉE DU LOUVRE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

II.

La théorie de M. Marcille sur Chardin est trop curieuse à connaître pour ne pas avoir place ici. Venant d'un tel maître-amateur, elle ne peut manquer d'absolue justesse ni d'application générale à toutes les œuvres du peintre. Outre les vingt merveilleuses toiles de sa propre collection, M. Eudoxe Marcille est assurément le fils et le frère le plus en état de définir Chardin. Avec cette modestie bien connue et presque extrême, il se défend, naturellement, d'avoir rien découvert et se contente d'assimiler Chardin aux grands coloristes, aux maîtres soucieux des *rappels*. Mais la nouveauté de son point de vue est justement son entente particulière du système de *rappels* de Chardin. Ces répons de tons à tons, le jeu des moindres taches de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVIII, 2e période, p. 54.

couleur répétées comme au hasard et comme des notes d'harmonie, cette musique constante faite d'échos entrecroisés toujours discrets mais toujours réels, le sentiment des soutiens délicats, la science de la mise en valeur des effets lumineux, les uns par les autres : tout cela est montré du doigt par M. Marcille avec une promptitude d'intuition bien convaincante. L'habitude du maître ne laisse même pas hésiter, une minute, le fidèle collectionneur, dans ces indications, car il sait d'avance le pendant ou l'équilibre de tel ton, les repères à distance de tel autre. C'est de l'analyse logique faite par un œil à portée vive. Il faut l'entendre surtout devant les Chardin de son vieil ami La Caze, pour se rendre encore meilleur compte de cette précision visuelle. Les toiles prêtent, du reste, par leur variété même, à toutes les remarques de *rappels*. Et si, comme le racontent les *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, M. La Caze avait fait de l'acquisition de ses Chardin une question de modèles pour son propre talent de peintre amateur, on doit lui reconnaître un flair bien pratique dans le choix de ses morceaux d'imitation.

Le premier spécimen est un *Bénédicité*, la répétition originale de ce *Bénédicité* de la collection de Louis XV si précieusement mis en armoire par Durameau. Voilà certes un sujet à gravure et avant de venir aux mains du très habile artiste, M. Gaujean, il inspira plus d'une convoitise d'aqua-fortiste. En date de 1869, Ch. Chaplin lui-même demandait à la Chalcographie du Louvre la commande d'une estampe d'après ce motif. Il s'agissait naturellement du Chardin de notre vieux fonds, le *Bénédicité* La Caze existant à peine en espérance. Les événements ne laissèrent pas aboutir ce vœu. Faut-il le regretter pour Chardin? Le peintre-graveur de nos élégances parut s'en consoler avec une traduction de la *Noce juive* de Delacroix. Ce double *Bénédicité* du Louvre, l'un du Salon de 1740 comme il a été dit, cet autre de 1761, sont des réductions du *Bénédicité* capital du cabinet Marcille. A gauche de la scène où la mère de famille attend la fin de la prière pour remplir l'assiette des fillettes, un garçon pâtissier s'avance, porteur d'un plat couvert. La simple addition de ce personnage, donne, à elle seule, au tableau de M. Marcille, une importance toute autre. La tournure du sujet s'en trouve même presque modifiée, car la présence de ce joli mitron suisse imprime à ce repas d'enfants un air de petite fête, inconnu aux deux réductions. L'idée de ce détail était venue à Chardin par la force des choses. Pressé par M. de la Live de lui faire avec un motif de *Bénédicité* le pendant d'un tableau en largeur de Téniers, Chardin imagina cette figure tout exprès pour

Chardin pinx. Gaujean sc

LE BÉNÉDICITÉ

(Musée du Louvre)

distendre le cadre. Les variantes des petits au grand sont à peine sensibles comme mimique et couleur entre ce triple *Bénédicité*. Il faut néanmoins reconnaître à celui de M. Marcille une vie plus expressive dans les airs de tête, surtout dans l'élan de prière de la fillette au bourrelet. Les *rappels* sont en nombre presque identique : le rouge pâle de la coiffure et de la robe de la petite fille du premier plan se trouve, reproduit par le ton du fourneau de terre, et le bleu du bonnet de l'autre fillette se miroite dans le bleu du tambour et le bleu du tablier de la mère.

Le *Château de cartes*, avec son profil de jeune homme grandeur nature, amène tout de suite la question des portraits dans l'œuvre de Chardin. Encore ce tableau ne fut-il pas présenté à son heure comme relevant du genre portrait, car il s'intitulait, au Salon de 1737, « Jeune homme s'amusant avec des cartes »; mais l'importance de la figure le classe aujourd'hui, avec raison, au nombre des individualités peintes par Chardin. A coup sûr, un tel maître avait trop le respect de la nature pour bâtir jamais, de pratique, la moindre figurine de femme ou d'enfant de ses compositions : on peut donc considérer comme autant de portraits les personnages de ses intérieurs et y voir la menue société des familles de son entourage. Il devient alors impossible d'admettre, de la part d'un artiste toujours aussi à ce point sur la pente du portrait, une abstention continuelle pour l'étude particulière de la figure humaine. D'ailleurs, personne ne met en doute l'existence d'un certain nombre d'ouvrages du Chardin portraitiste; seulement on ne trouve pas un seul amateur à vouloir décider sur une *attribution* approximative. Cet excès de prudence vient d'un scrupule peut-être extrême mais défendable. Pour un peintre toujours si ponctuel à signer la moindre de ses natures mortes, la plus rapide de ses esquisses, Chardin n'a mis son nom au bas d'aucun portrait. Ce détail, singulier de contraste, enlève tout point de repère possible aux rapprochements. Les figures de femmes sont encore plus sujettes à défiance. Et pourtant, il est une d'elles bien capable, ce semble, de servir, à défaut de signature, de terme de comparaison. On se souvient de l'intérêt tout récent de l'Exposition de l'art français sous Louis XIV et Louis XV ouverte à l'hôtel Chimay en avril dernier. Le succès de cette exhibition de haut goût avait fait créer, en annexe des salons du corps principal, une salle supplémentaire. Il y avait au ond de cette petite galerie et formant pendant à un très beau Tocqué, un portrait de femme en robe rouge avec mitaines et éventail fermé. Cette toile, venue de la collection Camille Marcille, appartient aujour-

d'hui à M. Jean Dollfus. Le faire de la robe rouge est assurément de Chardin : il y a là une certitude matérielle tangible pour tous les yeux. La vraisemblance d'un pastiche ou d'une rencontre serait absurde avec un maître pareil, et force est d'y voir un original bien avéré. L'admirable *Femme à la brochure* de la galerie La Caze et le buste de *Femme* de la collection de M. Eudoxe Marcille restent à l'état d'énigme, « cruelle énigme »; mais voilà dorénavant où se référer en toute assurance au cas de doutes.

Le *Singe peintre* faisait pendant, au Salon de 1740, avec le *Singe antiquaire* de la galerie française. Ils ont, tous deux, à égale variété, des résonnances surprenantes. L'*Antiquaire* est un rappel de tous les blancs du haut en bas, et le *Peintre* détaille des blancs discrets et des bleus d'une gamme particulière. Le blanc de la plume du chapeau, de la statuette et du linge à terre, le bleu des papiers du portefeuille, l'oranger du justaucorps et de la panse de la cruche forment entre eux des réveils, dans une note générale de joli fauve. Et c'est bien là le cas de remarquer le propre du coloriste, sa pratique si savante et si inconsciente en même temps. Comment cette fameuse théorie des tons rompus, base indispensable de tout essai de couleur et d'une telle facilité d'application au moins en apparence, en arrive-t-elle à gauchir si souvent aux mains des plus habiles? Il faut donc la croire d'une réalisation bien difficile, en la voyant réussir à d'aussi rares exceptions. Et pourtant, tout peintre en sait le prix et s'évertue à se l'assimiler. Sont seuls à en contester l'absolu nécessaire les hommes restés impuissants à la mettre en pratique. Mais aussi, comme leur palette criarde les livre aux fautes de goût les plus involontaires, et comme, même les plus grands, se payent de sophismes pour donner le change au public! Depuis Gillot et Watteau, les *Singeries* tentaient volontiers la peinture française. Chardin sut en prendre prétexte à esprit, avec un comique supérieur tiré non pas seulement du superficiel du sujet mais surtout de l'espèce malicieuse de la touche elle-même. Les arêtes sommaires de son pinceau accentuent l'ironie de maintien de ses velus à pantomime.

Les natures mortes de la galerie La Caze débutent par la toile ovale du *Melon*. C'est le premier Chardin à s'offrir au visiteur à la porte du Musée. Sur un support de marbre, un melon déjà en entame d'une tranche, une petite corbeille plate de six pêches, des poires et prunes, et deux flacons à liqueurs. On n'est pas plus potager. A droite, un pot à eau et sa cuvette, en porcelaine de Chine. Mais, clignez de l'œil, à distance, et voyez comme ces choses de rien se composent en

perfection ! Un équilibre de formes et de notes règle le tout ensemble. Pas un détail d'inutile, et toute valeur se faisant valoir l'une l'autre. L'étiquette blanche du flacon se trouve en rappel de la masse claire du pot à eau. Il ne faut pas s'étonner, après cela, si Chardin restait des deux mois sur la moindre toile et s'il n'avait jamais, sur chevalet,

LA FONTAINE DE CUIVRE, PAR CHARDIN.

(Musée du Louvre.)

plus d'un ouvrage à la fois. Son fameux mot : « La peinture est une île dont j'ai côtoyé les bords » est un accès de modestie absolument imprévu. Jamais peintre, au contraire, n'a pénétré davantage le sens et la pratique de l'art d'une manière aussi complète. L'acuïté de son œil et le mystère de cette exécution unique ne révélaient-ils pas un théoricien et un praticien également réfléchis ? Une répétition de cette toile a fait partie de la collection Camille Marcille.

Le *Bocal d'olives*, signé et daté de 1760, se détache sur un de ces fonds les plus habituels à Chardin, un mur d'un gris sombre à bistre

vieilli. Dans ces surfaces neutres, déjà magistrales par elles-mêmes, Chardin a fait le nécessaire en vue du relief de chaque sujet. Les tables de pierre où il pose, d'ordinaire, ses fruits, ses accessoires, complètent d'ailleurs, cette tonalité unie, et font ressortir encore plus le motif en lui-même. Ce *Bocal* paraît avoir été le morceau d'importance de l'exposition de Chardin en 1763, à en juger par la prose de Diderot : « Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; c'est la nature même, les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté. Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier. C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau. C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et ses reflets. O Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des choses, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile. » Les conseillers de Diderot en fait de critique se montrent toujours entre deux périodes d'échappée littéraire, et l'on reconnaît leur influence à tel mot juste sorti bien à point des improvisations de sa plume. Ici, c'est ce mot de « reflets » le seul en situation : il est, en effet, l'un des capitaux de la technique de Chardin. Concurremment à la théorie des rappels, Chardin pratiquait la théorie des reflets. Sur tout objet peint de telle ou telle couleur, il n'importe, l'artiste mettait toujours un peu du ton ou de la lumière des objets environnants. Ainsi entendue, sa grande harmonie des consonnances, loin de se contenter de la fonte ordinaire des tons, réalisait la fusion ambiante et réflexe des teintes les unes sur les autres. Aucune couleur ne se présente donc franchement isolée, car le mirage réel du « magicien » consistait à se soumettre aux conditions du plein air. Le mot n'existait pas encore, mais la chose allait déjà de soi, pour Chardin s'entend.

Raisins et grenades sont l'une des toiles les plus attirantes de la salle. Une cafetière de porcelaine à fleurs groupe autour d'elle des

grenades, des raisins, deux pommes, deux verres et un couteau. Il faut voir comment ces raisins déjà un peu battus sinon avancés, font effet sur l'œil. Et la grenade ouverte, son joli cœur de pourpre trouve-t-il un rappel de rouge assez net et discret, à la fois, dans le vin des verres ! Tout est clarté, tout est joie, rappels et pâte.

Plus froid semblerait le tableau de la *Brioche*, si l'on s'en rapportait au premier regard. Une brioche, la brioche des dimanches venue de chez le Suisse du coin et surmontée d'une branche d'oranger fleuri, forme surtout de dessert entre des pêches, des biscuits, des cerises, un sucrier et un carafon à liqueurs. Depuis les curiosités de la confiserie italienne connues par les aquarelles de Paul Sevin, nos maîtres-pâtissiers ne s'étaient pas fait faute de revenir aux saines préparations de la cuisine française, et les fournisseurs de la bourgeoisie avaient tenu tous des premiers à flatter le palais avant les yeux. Ce dédain presque légitime du pittoresque au profit d'avantages plus appréciables à table, n'était guère favorable aux peintres : mais, du diable aussi ! s'il était venu jamais à aucun faiseur de brioches l'espérance de voir immortaliser un seul de ses moules.

La *Fontaine de cuivre*, peinte sur bois, paraît évidemment l'étude préparatoire de toutes les *Fontaines* de Chardin. Il l'a prise ici, à l'état isolé, pour la savoir en détails. Et, où ne l'a-t-il pas mise dans ses intérieurs ! Non content de la répéter dans la *Pourvoyeuse* et aux coins de différentes autres scènes, il s'est plu à en faire, par quatre fois, le sujet principal d'une de ses plus importantes compositions. Le Musée de l'Ermitage, le Musée de Stockholm, la collection du baron Schwiter et celle de M. Eudoxe Marcille renferment les répétitions presque identiques de la même *Fontaine*. L'exemplaire de M. Marcille est de la toute excellente pâte du maître. Une servante, à jupe rayée bleu et rouge, se penche au robinet et remplit un cruchon. La fontaine occupe, à gauche, le quasi tiers du tableau, pour bien justifier son titre. Elle est, à elle seule, en effet, tout un poème d'idéal domestique. Léon Lagrange définissait Chardin « un maître paternel et bourgeois » ; ce mot de « paternel » il a dû l'écrire, avec le souvenir d'une de ces *Fontaines*. L'étude de la salle La Caze semble d'une couleur plutôt accentuée, en comparaison du morceau de la collection Marcille, mais l'artiste n'avait pas à tenir compte ici du fondu de la tonalité d'ensemble requise en matière de composition. Comparez la minutie de certains Hollandais, de Kalf par exemple, avec cette largeur et cette largesse de touches inhérentes à l'homme !

Le *Panier de Pêches et les Raisins*, toile datée de 1756, précéda dans

l'œuvre du maître les *Pêches* de la vente Laperlier. La note est plus sourde, ou plutôt il s'agissait ici d'une autre impression à obtenir. Les grappes de raisin, d'une maturité complète, prêtent un accent d'automne au tableau. On pourrait le rapprocher, comme sensation perçue, du *Panier de Prunes* de la collection Marcille. L'analogie du faire des nuances est au moins singulière. Et c'est beaucoup dire à l'honneur de notre tableau, car M. La Caze avait l'habitude de répéter à M. Marcille, en face de ses *Prunes :* « Mon cher enfant, surtout ne vous défaites jamais de cette perle, c'est un Chardin unique. » C'était aussi l'opinion de Diderot, au Salon de 1765. Le panier de pêches se présente en lignes très heureuses, avec le rappel du verre demi-plein répondant au velouté des fruits, avec les feuilles vertes du panier, le couteau. Comme toujours, le sujet de Chardin est la peinture elle-même et rien autre.

Le tableau catalogué *Ustensiles divers* est une petite réjouissance de tons clairs. Sur le socle d'une table presque cintrée, s'entassent en désordre un réchaud d'argent, un pain de sucre empaqueté de papier bleu, une soupière de faïence, un plat, un huilier, des pommes, des bocaux, un pot de confitures, un pâté, une serviette et un couteau. Comme la musique de tout cela symphonise et s'appelle gaiement! Il faut voir le rôle de cette serviette d'une blancheur et d'une importance de lignes bien spirituelle! Et ce vinaigre d'Orléans comme la nature et les coloristes seuls savent le teinter! Mais la trouvaille, c'est cette table rouge, de l'angle droit, avec ses tasses et son sucrier : elle réchaufferait, à elle seule, le plus triste des offices. La composition entière semble un équilibre de rappels d'un imprévu charmant.

Avec les *Trois Poires* au verre, nous rentrons dans la pâte habituelle des fruits de Chardin. La noix ouverte du premier plan est une de ces noix homériques familières au maître. Est-il nécessaire de faire remarquer le fond verdâtre s'éclairant ainsi du reflet des poires? Les deux toiles magistrales de la collection Marcille, le *Gobelet et les Raisins*, le *Verre et les Deux Poires* sont de cette même manière, mais encore simplifiée toutefois.

Le *Gobelet d'argent* avait une répétition dans la collection de M. Marcille père. Chardin s'était plu à multiplier les copies de ce motif spécial où sa science des reflets trouvait double emploi. Il en arrivait, en effet, à faire se miroiter les reflets des reflets. Ici, par exemple, l'écuelle prend du gobelet une transparence, de nature à la rendre une véritable glace polie pour les trois pommes ardentes.

On lit dans le *Journal de Wille :*

« 14 aoust 1760. — J'ay acheté deux petits tableaux de M. Chardin; sur l'un, il y a un chaudron renversé, des oignons et autres; sur l'autre, un chaudron et un poêlon et autres, très bien faits, trente-six livres; c'est bon marché, aussi me les a-t-on cédés par amitié. »

MADAME CHARDIN.

(D'après un pastel de Chardin au Musée du Louvre.)

L'un de ces *chaudrons* semblerait devoir être le tableautin sur bois, numéroté 184. Est-ce peu de choses ce panneau minuscule, de dix-sept centimètres sur vingt et un ! Et pourtant, cela chante à l'égal d'une composition. Avec M. La Caze, d'ailleurs, on est toujours sûr de la qualité. Pas une note douteuse ne vient inquiéter l'œil, car, au cas d'hésitation, le collectionneur s'en tenait, par conscience, à la plus expresse réserve. Cette prudence lui a fait mettre au nombre des *attribués à Chardin* le *Retour de l'école* et une *Nature morte*, la première rappelant, de préférence, le pinceau de Lépicié.

La *Table de cuisine* est la plus considérable, comme dimensions,

des œuvres de la galerie. Un gros chaudron, du chou, des oignons, une marmite en terre, un chat sur le tout, et deux poissons au mur : voilà le décor. Mais comme l'arrangement et les rappels font valoir cet étalage, d'un pittoresque plutôt ingrat en soi !

Le *Panier de raisins* debout entre un gobelet d'argent et une bouteille s'éclaire, lui aussi, de rappels entrecroisés. C'est un papier collé sur toile. Loin d'offrir des teintes vitreuses, il présente, au contraire, sous un certain angle, une transparence solide.

Ces trente Chardin du Louvre permettent de connaître le maître. Il n'y a pas lieu, toutefois, de dédaigner les nouvelles occasions d'accroissement, sous prétexte d'ample suffisance. Chardin ne sera jamais trop représenté, et les vrais amateurs voient toujours avec regret toute peinture de lui échapper au Musée. Hier encore, à la vente de Mme Deville, passait un *Mercure de Pigalle avec les accessoires des Arts*. En l'absence du Louvre, ce fut l'heureux M. Groult l'adjudicataire tout trouvé, au prix de 8,000 francs.

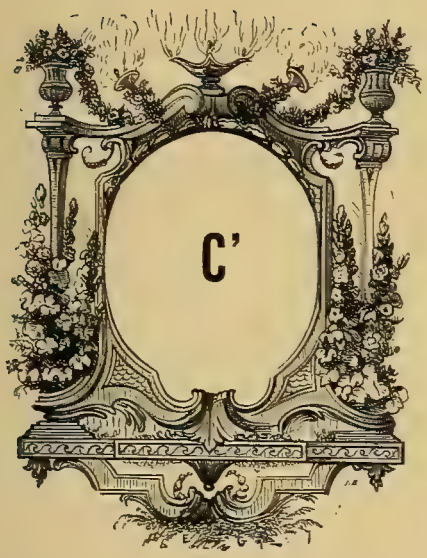
HENRY DE CHENNEVIÈRES.

QUATRE GRAVURES DE MOREAU LE JEUNE

POUR

LES FÊTES DE LA VILLE DE PARIS.

(1782)



C'ÉTAIT le 21 janvier 1782! La reine Marie-Antoinette venait d'avoir un fils qui, en prenant le nom de Dauphin à sa naissance, était destiné à régner un jour sur le trône de France. Pour célébrer cet heureux événement, la ville de Paris organisa des fêtes qui, par leur splendeur, dépassèrent celles que la municipalité avait données jusque-là aux naissances de princes ou de princesses. Aussi les dépenses qu'elles occasionnèrent furent-elles considérables.

Au milieu des réjouissances publiques, le roi et la reine assistèrent, le premier jour, à un feu d'artifice tiré sur la place de l'Hôtel-de-Ville, au bord de la rivière, et le surlendemain à un festin et à un bal masqué que leur offrit la municipalité dans l'Hôtel de Ville.

Fiers de la réussite de ces cérémonies, les échevins, réunis en conseil sous la présidence du Prévôt des marchands, résolurent d'en conserver le souvenir, pour les générations futures, au moyen de quatre gravures qui, par leur perfection, devaient rester des modèles du goût le plus achevé du XVIIIe siècle en France. Ils crurent ne

pouvoir mieux faire que de s'adresser à Jean-Michel Moreau plus connu sous le nom de Moreau le Jeune, dessinateur et graveur du cabinet du roi et membre de l'Académie de peinture et de sculpture. On l'avait surnommé le Jeune parce qu'il était né deux ans après son frère Louis-Gabriel qui fut un peintre assez connu.

Fils d'un simple perruquier de la rue de Buci, Moreau le Jeune avait eu pour parrain un autre perruquier et pour marraine la femme du marchand de vin du coin. Par un travail assidu et uniquement par son propre mérite, il était arrivé en peu de temps au premier rang. Ce fut certainement un des plus remarquables vignettistes et dessinateurs du XVIIIe siècle et en même temps le plus célèbre graveur à l'eau-forte de cette époque. On peut donc dire, sans crainte d'être démenti, que le choix de l'échevinage parisien avait été heureux, et les quatre dessins ainsi que les quatre gravures, qu'exécuta Moreau à cette occasion, ont justifié à la fois la grande renommée de leur auteur en même temps que le goût éclairé des magistrats.

Au commencement du mois d'août 1782, le Prévôt des marchands prévint Moreau de ce que désirait la municipalité parisienne et l'invita, s'il acceptait les premières ouvertures, à se trouver le 22 du même mois, au bureau de la Ville avec quatre croquis qui donneraient l'indication sommaire de ce que devaient être les quatre dessins achevés. Moreau répondit affirmativement et joignit à sa lettre les quatre croquis des gravures qu'il proposait d'exécuter.

Le 22, le Prévôt des marchands, le Procureur du roi et de la Ville et les échevins se réunirent au bureau de Ville. Moreau fut introduit devant eux, et après examen, les croquis furent approuvés par l'Assemblée. Alors intervint un traité entre la Ville et Moreau, par lequel il fut décidé que ce dernier s'engageait à faire quatre dessins : les deux premiers représentant l'arrivée de la reine et le feu d'artifice « porteraient chacun 27 pouces de largeur sur 18 pouces de hauteur; les deux autres représentant le festin royal et le bal masqué n'auraient que moitié ou environ de la largeur, soit 14 pouces, mais la même hauteur que les deux précédents; Moreau graverait lui-même les quatre planches de la même grandeur que les dessins et ce avec tout le soin dont il est capable et de manière à soutenir la réputation qu'il s'est acquise dans ce genre ». Il devait fournir en outre « les planches de cuivre et se charger de toutes les dépenses et soins pour les opérations de ladite gravure; il réparerait les accidents qui pourraient arriver aux planches pour les porter à leur

perfection »; enfin et c'est là le point capital, Moreau s'obligeait à livrer les quatre planches terminées « dans le cours de vingt mois à compter du 22 août 1782, sous peine d'être déchu de la gratification » ci-après énoncée. Moreau devait aussi veiller à l'impression des gravures; le papier et les frais d'impression resteraient à la charge de la Ville. Le tout devait lui être rémunéré 40,000 livres, ainsi réparties savoir :

30,000 francs en six paiements de 5,000 livres durant le cours de son travail; les 10,000 restant aussitôt l'ouvrage reçu et « 5,000 francs pour forme de gratification, faute de laquelle remise à la date prescrite, ledit sieur Moreau demeurerait déchu de ladite gratification ».

Par la dernière clause, la Ville s'engageait à faire délivrer à Moreau 25 exemplaires de chacune de ces gravures aussitôt son œuvre terminée. De son côté, Moreau promettait de faire tous autres travaux de gravure représentant les mêmes fêtes de janvier 1782 si la Ville venait à lui en faire la demande. Ainsi rédigées, ces conventions furent acceptées au nom de la Ville par les sieurs Caumartin, Richet, Jamin et Maginel et par Moreau en son propre nom. Au contrat reproduit dans le Registre des Délibérations, fut jointe la lettre de Moreau en date du 13 août, par laquelle il s'engageait à exécuter les quatre dessins conformément aux esquisses annexées à sa lettre.

Ces quatre esquisses sont sur papier végétal, elles existent encore aux Archives nationales dans les papiers de la Ville de Paris. Ce ne sont guère que des traits jetés à la plume avec une hardiesse et une précision remarquables. Pour les deux grandes pièces, l'*Arrivée de la Reine* et le *Feu d'artifice*, rien n'est amusant comme la façon si simple dont est représentée la foule houleuse du peuple qui remplit la place de Grève. Ces dessins ne sont pas seulement intéresssants par eux-mêmes, mais ils indiquent les procédés de travail de Moreau le Jeune et montrent le point de départ de cet artiste dans l'exécution de ses quatre principaux chefs-d'œuvre.

Aussitôt le contrat signé, Moreau se mit à l'œuvre et exécuta les quatre dessins qui étaient terminés au milieu de l'année suivante (1783), car il les exposa cette même année au Salon de peinture. Ce n'était pas sa seule exposition, il y avait encore deux autres dessins qui se rapportaient également à la naissance du Dauphin, mais qui ne lui avaient point été commandés par la Ville. Nous ignorons s'il les avait faits pour son compte, nous ne savons pas non plus ce qu'ils sont devenus. Ils représentaient la fête, projetée

sur l'emplacement de l'Orangerie et de la pièce des Suisses, pour la naissance du prince. Nous laisserons là ces deux dessins pour revenir aux quatre autres.

M. Roger-Portalis les décrit ainsi :

« D'abord le festin royal dans la grande salle des fêtes toute resplendissante de lumières, et autour de laquelle sont assis le roi, la reine, les frères du roi et soixante-quatorze dames ; le *Bal masqué*, au moment où Louis XVI et Marie-Antoinette, protégés par des gardes, traversent la foule des masques qui se presse dans la cour de l'Hôtel de Ville, transformée en salle de bal ; l'*Arrivée de la reine à l'Hôtel de Ville*, où le dessinateur s'est montré le véritable peintre des foules parisiennes, lorsqu'il nous représente le mouvement si vrai de ce flot de curieux qui, venant de voir passer la reine, se précipitent encore pour la revoir au moment où elle descend de son carrosse, pour repaître encore une fois ses yeux du spectacle des carrosses, des chevaux magnifiquement harnachés, des toilettes, des uniformes! Comme Moreau prend un à un tous les personnages, leur donnant à chacun une physionomie propre! Et pour bien nous faire comprendre que cela a été réellement vu, que rien n'y est laissé à l'imagination, l'artiste a soin de se représenter lui-même, le crayon à la main, son carton sur les genoux. Enfin le *Feu d'artifice*... quel miracle que le rendu de cette foule immense emplissant la place de Grève, regorgeant jusque sur les toits, au moment où toutes les têtes sont illuminées de l'éclat rapide du bouquet! Quelle vie, quel bourdonnement, quels éclats de joie dans tout cela! Et cette puissante impression de l'ensemble produite, quels jolis détails à regarder un à un! Ce *Feu d'artifice* est bien le prodige de l'œuvre de Moreau. »

Les dessins étaient donc terminés au milieu de l'année 1783. Alors commença pour Moreau l'œuvre la plus laborieuse; il reporta à l'aide de l'eau-forte ces dessins sur des planches de cuivre qui furent exécutées avec la même perfection que les dessins. D'après M. Roger-Portalis, une fois la gravure à l'eau-forte terminée, c'est-à-dire lorsque par ce procédé il eut fait le trait de tout le dessin et rendu les effets principaux de la gravure, il confia à ses élèves le soin de finir les gravures par le burin, principalement, d'y faire les fonds et les détails. Ce travail était long et ne fut point terminé à la date prescrite pour la livraison, c'est-à-dire vingt mois à partir du 22 août 1782, soit à la fin d'avril 1784.

La municipalité parisienne ne s'émut pas d'abord du retard : mais comme trois ans après la date à laquelle la livraison devait être

effectuée, les gravures ne paraissaient point encore, le Prévôt des marchands crut devoir intervenir. Moreau fut amicalement prévenu, et par sa lettre datée du 6 août 1787, il répondit qu'il ne pourrait livrer les planches que dans le courant de janvier 1788 « attendu qu'il était de toute impossibilité de les avoir plus tôt finies, mais qu'incessamment il en ferait tirer les premières épreuves qu'il mettrait sous les yeux du Prévôt des marchands et des échevins ».

La municipalité ne se contenta pas de cette réponse et le Procureur du roi et de la Ville assigna Moreau à comparaître le 6 octobre suivant devant le Prévôt des marchands à l'effet de s'entendre dire que « n'ayant pas satisfait à ses engagements, le marché passé entre la Ville et lui serait déclaré nul et résilié; que Moreau serait condamné à restituer à la caisse de l'Hôtel de Ville, la somme de 29,000 livres qu'il avait déjà touchée ». Moreau parvint à adoucir les membres de la municipalité et obtint que le traité ne fut pas résilié ; mais il fut convenu qu'il n'aurait plus droit à la gratification de 5,000 francs qui lui avait été promise.

Les choses restèrent en cet état et le graveur continua son travail. Il livra bientôt à la municipalité les premières épreuves non terminées de ses quatre gravures. L'œuvre était superbe, le Prévôt et les échevins ne purent faire autrement que d'en être enchantés et de féliciter Moreau. Ce dernier, fort de ces témoignages de satisfaction, s'empressa d'insinuer à la municipalité que pour lui montrer son contentement mieux que par des paroles, elle devrait lui faire payer les 5,000 francs de gratification qui, d'abord promis, lui avaient été retirés. Le Prévôt et la municipalité n'osèrent prendre sur eux-mêmes d'accorder la gratification réclamée, et en référèrent à M. de Villedeuil alors secrétaire d'État chargé de l'administration de la ville de Paris. Par sa lettre du 20 septembre suivant, le ministre refusa d'autoriser cette nouvelle dépense : il motivait son refus, d'abord sur l'inexécution, par Moreau, des clauses du marché passé avec la Ville et sur ce que les dépenses énormes que la municipalité avait faites à l'occasion de la naissance du Dauphin avaient soulevé à cette époque des critiques fondées qu'il eût été bon de ne pas réveiller. Il concluait en déclarant que « les circonstances présentes exigeant plus que jamais une grande économie » il fallait refuser la gratification.

Par un arrêté en date du 1er octobre 1788, pris à la requête du Procureur du roi et de la Ville, la municipalité notifia sa décision à Moreau qui ne se tint pas pour battu. Il attendit jusqu'en jan-

vier 1789, époque à laquelle il livra à la Ville les gravures, pour adresser une nouvelle demande de paiement des 5,000 francs lui restant dus sur le prix du marché, plus la gratification de 5,000 francs à laquelle il ne renonçait aucunement.

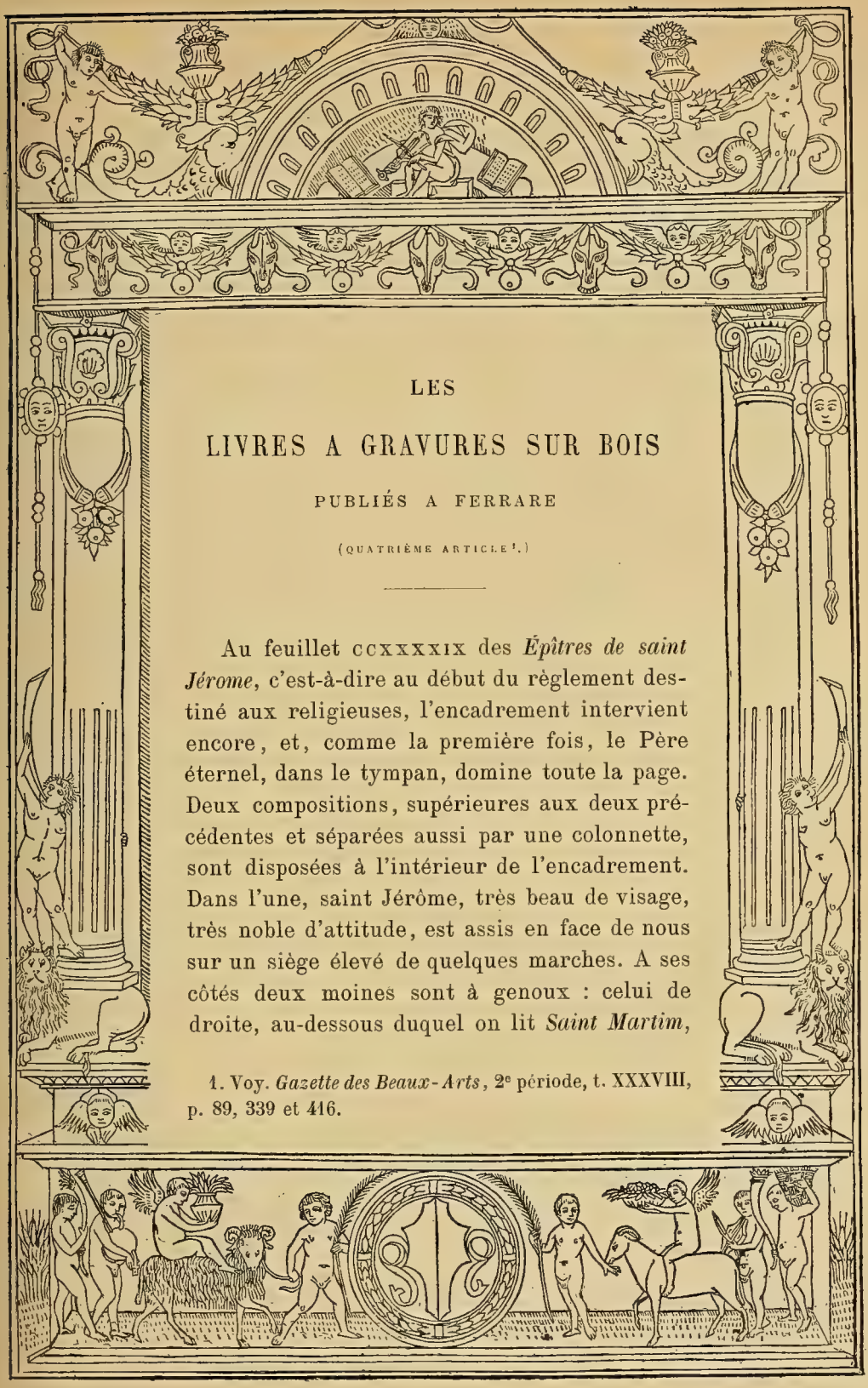
Le Prévôt des marchands en référa de nouveau à M. de Villedeuil, mais cette fois en appuyant la demande de Moreau de considérations favorables. M. de Villedeuil en fit part au roi en lui faisant ressortir tout l'intérêt que la municipalité portait à cet artiste et au talent dont il avait fait preuve, et par une lettre en date du 3 février 1789, il informait le Prévôt des marchands que Sa Majesté approuvait le paiement au sieur Moreau de la gratification de 5,000 francs stipulée en sus du prix du marché passé avec la ville de Paris.

Par une délibération en date du 6 mars suivant, la municipalité donnait acte à Moreau de la réception des gravures livrées en exécution du marché fait le 22 août 1782 et ordonnait qu'il lui fût payé par la Recette de la Ville, la somme de 10,000 francs qui lui étaient dus, dont 5,000 pour solde du prix fixé par le marché et 5,000 francs pour la gratification d'abord refusée, qui lui était enfin allouée. Cette dernière décision de la Ville prouve que la supériorité de l'exécution des quatre gravures fut reconnue ; du reste, nous laissons encore à M. Roger-Portalis, le soin de les décrire comme il l'a déjà fait pour les dessins.

« Est-il besoin de dire avec quel soin Moreau s'est appliqué à transporter ses dessins sur le cuivre? Ce soin, d'ailleurs, Moreau ne le réservait pas aux pièces exceptionnelles, il l'apportait partout. A ce point de vue les quatre estampes des Fêtes sont si méticuleusement exécutées, qu'elles donnent complètement l'illusion des dessins originaux lavés à l'encre de Chine, si même elles ne leur sont pas supérieures. »

Les quatre planches de cuivre sont actuellement déposées à la Chalcographie au Louvre. Quant aux quatre dessins ils demeurèrent chez Moreau et devinrent ainsi la propriété de trois grands peintres de notre siècle : Moreau les laissa à sa fille qui épousa Carle Vernet; ils furent ensuite en la possession d'Horace Vernet, passèrent à sa fille Mme Paul Delaroche et sont encore aujourd'hui dans la même famille. — Il y a peu de temps, ils furent l'objet d'une offre d'un riche collectionneur ; il s'agissait de les acheter au prix de 200,000 francs !

GERMAIN BAPST.



LES

LIVRES A GRAVURES SUR BOIS

PUBLIÉS A FERRARE

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

Au feuillet CCXXXXIX des *Épîtres de saint Jérome*, c'est-à-dire au début du règlement destiné aux religieuses, l'encadrement intervient encore, et, comme la première fois, le Père éternel, dans le tympan, domine toute la page. Deux compositions, supérieures aux deux précédentes et séparées aussi par une colonnette, sont disposées à l'intérieur de l'encadrement. Dans l'une, saint Jérôme, très beau de visage, très noble d'attitude, est assis en face de nous sur un siège élevé de quelques marches. A ses côtés deux moines sont à genoux : celui de droite, au-dessous duquel on lit *Saint Martim*,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 89, 339 et 416.

a la tête entourée d'une auréole et tend les mains vers un livre que lui présente saint Jérôme. On voit en partie le lion entre le moine de gauche et le trône. Deux petites fenêtres éclairent la chambre. Dans l'autre composition, un moine, également désigné par le nom de saint Martin, est assis à droite sur un siège monumental : il offre un livre à une religieuse à genoux, derrière laquelle d'autres religieuses sont de même agenouillées. Au fond, une large fenêtre laisse voir la porte fortifiée d'une ville, une campagne accidentée et quelques bouquets de bois.

Quant à l'encadrement où se trouvent des chimères et des griffons, il est utilisé deux fois, d'abord au verso du premier feuillet des Épîtres, avec les mots *Deo invisibili et immortali* dans le fronton; ensuite, au verso du feuillet CCXLVIII, avec un fronton qui contient un Christ ressuscitant et sortant de son tombeau entre deux soldats renversés. La première fois, on lit à l'intérieur de l'encadrement l'inscription suivante : *Augustino Barbadico. duci incly. sena. ppq veneto. divi Hiero. episto hoc volumen fœlici sydere dic. impress. que est. anno incar. verbi MCCCCLXXXXV*[1]. La seconde fois, on lit cette autre inscription : *Dela. observatione. del. culto. dela. vera. religione. extracta da. scripti. de. S. Hieronimo.*

A la fin des Épîtres, il y a aussi un encadrement très gracieux malgré son exiguïté. Il est formé de vases, de fruits, de fleurs et de perles; dans chaque angle figure une tête de chérubin. Un buste de femme, à gauche, et un buste d'homme, à droite, tous deux vus de profil, occupent le milieu des bandes latérales. A l'intérieur de

1. Bibl. Nat. Rés. Inv. C. 461. — Dans un autre exemplaire de la même bibliothèque (Inv. C. 459), le verso du 5e feuillet, au revers du titre des Épîtres, contient cette autre dédicace, encadrée aussi par des griffons et des chimères : *Herculis. Esten. ducis. inclyti ac. invictiss. felici. auspicio. ac. liberalitate. maxima. divi. Hieronymi. hoc. sacratiss. opus. impressum. est. Ferrariæ. an. sal. MCCCCLXXXXIIII.*

Dans un troisième exemplaire que possède la Bibl. Nat. (n° 460) l'inscription en l'honneur de Barbadico est remplacée par un saint Jérôme assis sur un siège en forme de trône; devant lui est une étroite table où l'on voit un papier en grande partie couvert d'écriture; il tient une plume de la main droite et feuillette de la main gauche un livre ouvert à côté de lui; vers le haut, est placée une tablette chargée de livres et à laquelle est suspendu le chapeau de cardinal. Le lion est couché au pied du trône, à gauche. De chaque côté s'élève une colonne supportant une arcade trilobée, flanquée de deux dauphins à queues de feuillages. La tête barbue de saint Jérôme, coiffée du capuchon monastique, est longue et maigre, avec un caractère d'ascétisme assez prononcé; mais elle n'est pas exempte de sécheresse et le sentiment de la beauté en est absent.

l'encadrement est debout saint Jérôme, vêtu en cardinal et donnant ses soins à un lion également debout qui tourne sa tête vers la droite. Le visage du saint a l'air un peu maussade.

Parmi les 180 petites gravures éparses dans le courant du volume, en tête des chapitres, il en est qui représentent le même sujet sous des aspects différents et qui se prêtent par là même à d'intéressantes comparaisons.

Prenons, par exemple, celles qui nous montrent saint Jérôme prêchant. Elles sont au nombre de cinq. Dans toutes, les auditeurs bien groupés se pressent autour de la chaire, soit en plein air, soit dans une chapelle, et témoignent par leur attention de l'éloquence

L'INFIRMERIE DANS UN COUVENT.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

qui les captive. Le meilleur bois n'est pas celui où se trouve le pape Damase, dont saint Jérôme fut le secrétaire [1] : l'exécution en est un peu négligée. — Dans la planche où la chaire s'élève en avant d'une petite église que l'on voit à gauche [2], on remarque des têtes trop grosses et des corps trop courts, mais les femmes assises sur leurs talons au pied de la chaire et levant les yeux vers le prédicateur ne sauraient écouter avec plus de ferveur la parole de vérité. — Ce n'est pas non plus par l'exactitude des proportions que brille la gravure dans laquelle saint Jérôme explique la Résurrection de la chair, tandis que de petites figures nues sortent de leurs tombeaux [3] ; certaines têtes sont trop grosses pour les corps ou par rapport les unes

1. Verso du premier feuillet sans numéro et f. CCIII, LV, LXI V°, CXXX V° ; CLXVII V°.)
2. F. CLXVII V°.
3. F. LV.

aux autres. L'entente du pittoresque est du moins manifeste, et cette façon de commenter le sujet traité par l'orateur n'a rien de banal. — A ces trois gravures nous préférons celle du verso de la page cxxx. Au milieu est disposée la chaire, le long de laquelle pend le chapeau de cardinal, et de chaque côté, vers le fond, se trouve un arbre vigoureux. Saint Jérôme apparaît ici comme « le lion de la polémique chrétienne, lion à la fois enflammé et dompté ; enflammé par le zèle et dompté par la pénitence [1] ». Quant aux assistants, les uns sont assis, les autres debout; un d'eux nous tourne le dos. Il y a de la variété dans les poses et de l'animation dans les visages. Les gestes de saint Jérôme ont de la justesse. On sent en quelque

L'ÉTUDE DANS UN CLOITRE.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

sorte l'air circuler autour des figures — Malgré ces qualités, peut-être doit-on préférer encore la planche qui représente en même temps une prédication et une scène de piété intime, inspirée sans doute par la prédication (f. LXXI) : au pied de la chaire, sous laquelle on aperçoit le lion couché, est assise une femme qui attache ses yeux sur le saint pour mieux se pénétrer de ce qu'il enseigne, et derrière elle sont debout plusieurs hommes. Deux petites fenêtres cintrées sont percées dans la muraille qui nous fait face. A droite, derrière l'escalier conduisant à la chaire, une femme est à genoux devant un autel surmonté du crucifix.

Ami de Fabiola qui employa sa fortune à fonder le premier hôpital qu'ait possédé Rome, saint Jérôme ne se montra pas moins sensible aux souffrances physiques de ses contemporains qu'aux besoins de

1. De Montalembert, les *Moines d'Occident*, t. I, p. 158.

leurs âmes. Dans une des planches qui accompagnent ses lettres et qui se compose de deux parties distinctes (f. CLXVIII v°), on le voit assis à gauche sur un plan un peu reculé, expliquant le livre des Écritures ouvert devant lui à une religieuse et à deux moines, tandis que, au premier plan à droite, il s'avance suivi de trois jeunes garçons vers un malade alité, pour lui prodiguer ses encouragements. — Une autre gravure moins bonne que la précédente et comprenant également deux sujets (f. CLXXXVII v°), représente d'une part saint Jérôme et Marcella assis l'un près de l'autre et s'entretenant de Blesilla tombée malade [1]; de l'autre, Blesilla étendue sur la couche d'où elle ne se lèvera plus, tandis que deux femmes s'approchent

LA DISCIPLINE.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

d'elle avec un verre et une assiette. Après lui avoir pris son mari, la mort l'enleva jeune encore au cercle intime qui admirait sa grâce, sa science et ses austérités. — Au f. CCLXVI se trouve un bois supérieur aux deux précédents, si intéressants que soient ceux-ci. Dans la chambre à gauche, deux religieuses sont couchées, la tête appuyée sur des oreillers, et un médecin tâte le pouls à l'une d'elles. Dans la chambre à droite, deux autres religieuses lavent deux de leurs compagnes debout dans une grande cuve et vues à mi-corps. Cette composition est exécutée assez finement et tranche avec les sujets traités d'ordinaire dans les illustrations des livres du temps.

La maladie n'est souvent que le passage de la vie à la mort. On ne sera donc pas surpris de rencontrer, non loin des gravures consacrées aux malades, des planches se rapportant aux trépassés. Il y

1. Blesilla était une des filles de sainte Paule.

en a huit [1], disposées à peu près de la même façon et pourtant assez différentes les unes des autres, soit pour le nombre des personnages, soit pour les accessoires, soit pour l'exécution. Chacune se compose de deux parties. A gauche, saint Jérôme, tantôt assis, tantôt debout, adresse des paroles de consolation à celui ou à celle qui vient d'être frappé dans ses plus chères affections. A droite, le défunt ou la défunte est étendu sur son lit de mort, qu'entourent généralement plusieurs figures qui représentent ses parents, ses amis, des moines et des religieuses priant, méditant ou s'abandonnant à leur douleur. Lucinus, le prêtre Nepotianus, la fille de Tyrasius, l'illustre Marcella qui tint tête aux Goths d'Alaric en 410 dans son palais monastique du mont Aventin, Nebridius, sainte Paule la coopératrice de saint Jérôme, Blesilla, une des filles de sainte Paule que nous avons déjà mentionnée, et Paulina, la troisième des filles de sainte Paule et la femme de Pammachius, sont les morts offerts à nos regards. Parfois, comme dans les planches du f. LXIII et du f. CLXXV, la douleur contracte les traits des assistants de façon à les faire un peu grimacer. Ne pouvant analyser une à une les gravures dont il est question, ce qui paraîtrait certainement monotone, quoiqu'elles soient toutes dignes d'attention, nous nous arrêterons seulement devant celles du f. CXI v°, du f. XXX v° et du f. CIV. — Dans la première planche, saint Jérôme, au second plan à gauche, est assis à côté de Principia sur un banc adossé au mur d'une chambrette. Au premier plan à droite, en plein air, Marcella vue de face est étendue sur son lit de mort; auprès d'elle, à droite, est debout une religieuse qui la contemple et derrière elle s'élève une longue croix grecque. Quelques arbres parent la campagne. — Dans la deuxième planche, le mort, Lucinus, est particulièrement beau; il a conservé la grâce de la vie et semble s'être endormi avec l'espoir d'un heureux réveil. Les mains sont posées l'une sur l'autre; la croix se dresse à côté du lit et un cierge est allumé derrière la tête du défunt. Il repose à l'ombre d'une église ou d'un monastère dont on voit la porte monumentale, les fenêtres cintrées et les toitures en briques. Vis-à-vis du même monument, Theodora, veuve de Lucinus, se tient debout devant saint Jérôme assis qu'elle écoute religieusement. Le lion est couché à côté de son maître. — Dans la troisième gravure, saint Jérôme, toujours en compagnie de son lion, énumère les circonstances capables d'adoucir la peine de Tyrasius qui vient de perdre sa fille et qui joint les mains en le

1. F. XXX v°; LXIII; CIV; CXI v°; CLV; CLXXV; CLXXXIV v°; CXCII v°.

Watteau del. Héliog: Dujardin.

FEUILLE D ÉTUDES

regardant. Celle-ci est étendue sur son lit funèbre dans la chambre voisine et trois personnages la contemplent avec attendrissement. Si elle a l'air moins jeune et moins séduisant que Lucinus, en revanche l'homme qui se tient au pied du lit est charmant. La croix semble veiller sur la morte, et deux fenêtres éclairent la chambre funèbre. — Ce qui frappe dans les trois gravures précédentes, c'est le goût tout florentin que révèlent l'ordonnance des figures et la disposition des draperies, c'est la paix qui s'étend des morts aux vivants, grâce à la foi en une vie plus heureuse. La douceur des perspectives éternelles empêche la tristesse de dégénérer en désespoir. Aux gens

LA CONFESSION.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

de bien qui restent, les gens de bien qui s'en sont allés n'ont laissé que des regrets sans amertume.

Si les planches disséminées dans les Épîtres de saint Jérôme nous apprennent comment la mort était acceptée autour de ce Père de l'Église, elles nous initient également au genre de vie qu'il menait lui-même et aux saintes amitiés qui se formaient sous son patronage : il y a là de charmantes scènes prouvant que les austérités de la vie religieuse étaient accompagnées de douces compensations. Une des plus gracieuses gravures du recueil (f. XCIII) est certainement celle qui nous transporte dans un cloître, entouré de portiques, au milieu duquel saint Jérôme et Eustochie sont assis l'un auprès de l'autre, s'entretenant de sujets pieux : saint Jérôme fait une démonstration qui a dû être convaincante, car Eustochie croise avec ferveur ses mains sur sa poitrine comme pour protester de ses résolutions. A gauche, deux jeunes religieuses, derrière lesquelles est couché le lion, sont à genoux parmi les herbes et prient, tandis que deux autres, assises à

droite, tiennent des livres ouverts qu'elles lisent ou sur le contenu desquels elles méditent. Quelques traits ont suffi à l'artiste pour évoquer devant nous, sous des formes heureusement choisies, des créatures d'élite menant sur la terre une vie angélique et jouissant dès ici-bas d'un félicité sans mélange. L'architecture elle-même est loin d'être négligée : elle fait penser aux cloîtres renommés de Santa-Croce et de Santa-Maria-Novella, où l'harmonie des lignes et la justesse des proportions ravissent les yeux, où règne un calme si propice aux élévations de l'âme [1].

Dans un autre bois (f. CCL v°), on nous montre en action la charité qui doit unir et qui a souvent uni les religieuses entre elles : on en voit six, groupées deux par deux, qui se pressent les mains ou qui s'embrassent, comme les élus au seuil du *Paradis* peint par Fra Angelico. En même temps, deux de leurs compagnes sont à genoux au pied d'un autel sur lequel est posé un crucifix. Au fond est ménagé un portique à cinq arcades. Malheureusement, les figures debout sont un peu trop courtes [2].

Une des principales occupations recommandées par saint Jérôme et l'occupation capitale de saint Jérôme lui-même, c'était la lecture, c'était l'étude. La passion des livres, de ces sûrs amis dont la société ne lasse jamais, a inspiré mainte gravure. Dans la Vie de saint Jérôme, au verso du f. III, on voit l'infatigable traducteur de l'Écriture, l'auteur de la Vulgate assis dans sa cellule, les mains posées sur un livre que supporte un pupitre; interrompant sa lecture, il se détourne vers nous comme pour nous inviter à imiter ses labeurs, comme pour nous en vanter les douceurs. En face de lui, un de ses moines debout feuillette un livre avec ardeur. De tous côtés les in-folio fermés et ouverts attirent les regards; les murs en sont pour ainsi dire tapissés; le sol en est littéralement jonché; il semble qu'on en respire le parfum, aussi pénétrant que celui des fleurs. — Même luxe de livres, du moins le long des murs et avec plus d'ordre, dans la planche qui

1. Les motifs d'architecture révèlent souvent un goût délicat et pur chez les artistes qui ont illustré les *Lettres de saint Jérôme*. Dans la planche du verso du f. XXV, où saint Jérôme étudie l'Écriture sainte avec Marcella, on aperçoit une église rappelant un peu Santa-Maria-delle-Grazie, à Milan. Au f. XC et au f. CVI v°, se trouvent juxtaposés des monuments comme Benozzo Gozzoli se plaît à en prodiguer dans les fonds de ses fresques.

2. Un autre exemple de charité est fourni par le f. CCLII. A gauche, Jésus-Christ lave les pieds de ses apôtres. A droite, une religieuse rend le même office à une de ses compagnes en présence d'une autre sœur : une colonnette sépare les deux scènes.

orne le verso du f. CXXXIV. Saint Jérôme s'y montre dans la chaire du professeur, avec un volume ouvert sur son bureau. Un jeune disciple à gauche et une religieuse à droite ont aussi des volumes ouverts entre les mains. Le lion dort au pied de la chaire.

A la passion des livres les moines ont presque toujours joint le goût de la nature. C'est dans les sites les plus pittoresques qu'ils ont établi leurs plus fameux monastères. Qui ne se rappelle notamment ceux des Camaldules près de Florence et de Naples, ceux de la Cava, du Monte-Gargano, de Grotta-Ferrata, de la Vallombrosa et de la Verna? Les procédés de la gravure en bois ne se prêtaient pas à rendre les splendides paysages que dominent ces monastères. Ils

LA LECTURE RELIGIEUSE.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

étaient du moins suffisants pour donner une légère idée des retraites ombreuses et des solitudes agrestes où vécurent jadis tant de religieux. — Au f. XXXI, nous trouvons un ermitage tout entouré d'arbres. Saint Jérôme apparaît assis devant la porte, et c'est en plein air, en respirant la fraîcheur embaumée des bois, qu'il dispense les trésors de son érudition à six religieux rangés auprès de lui. — Quand il accueille le jeune Rusticus qui vient le trouver pour embrasser à son tour la vie monastique, il le reçoit en dehors du couvent : les plantes et les arbres en embellissent les abords et semblent vouloir faire oublier au néophyte les magnificences de la ville qu'il a quittée et dont on voit à droite les nombreux monuments (f. CVI v°). — Dans une autre planche, trois groupes de deux ermites chacun se livrent à l'étude, à la prière, aux épanchements de l'amitié chrétienne, sous les ombrages d'une forêt qui abrite plusieurs oratoires placés sur des terrains accidentés (f. CCLIV v°). — Ailleurs, à côté d'une cellule où

saint Jérôme, assis à sa table de travail et entouré de ses livres, s'entretient avec un jeune moine debout, des cerfs, des biches et d'autres quadrupèdes errent sans appréhension dans une futaie comme aux premiers jours de la création, sachant bien qu'ils n'ont aucun ennemi à redouter (f. CXLII v°).

La mer n'a pas été non plus oubliée par l'illustrateur des Lettres de saint Jérôme. Elle est représentée dans plusieurs planches, non comme l'ornement d'un paysage, mais comme la servante de l'homme qui se confie à elle, comme l'auxiliaire du grand saint qu'elle conduit vers des contrées lointaines. Ainsi, on voit saint Jérôme dans un élégant esquif tantôt non loin de Rome (p. I v°, dans la biographie), tantôt dans le voisinage de Constantinople (f. I v°, dans la biographie). Mais la meilleure gravure est celle qui le montre en pleine mer (f. II dans la biographie et f. CCXVII). Le vent enfle les voiles et fait flotter un drapeau. Toutefois les vagues ne sont pas assez fortes pour empêcher saint Jérôme de travailler et d'enseigner : il a entre les mains un livre ouvert qu'il explique à trois hommes assis, tandis que deux religieuses, derrière lui, l'écoutent attentivement. Le lion, posant ses pattes de devant sur le bord du navire, semble ne pas trouver la traversée aussi agréable [1].

A la suite des épîtres de saint Jérôme, comme nous l'avons déjà dit, le traducteur avait recueilli les règles de vie religieuse que contiennent les lettres du saint à Eustochie et aux autres filles de sainte Paule. Cette partie du volume, qui commence au f. CCL et à laquelle nous avons déjà fait quelques emprunts, a spécialement bien inspiré l'artiste chargé de l'illustrer. Nous allons examiner quelques-unes de ces planches.

Plusieurs d'entre elles servent à expliquer l'autorité de l'abbesse. Au verso du f. CCLI, on voit la supérieure, qui est assise à droite, confiant à deux religieuses debout devant elle des clefs et d'autres objets ; au-dessus de sa tête se trouve le monogramme du Christ entouré de rayons. A gauche, quatre autres sœurs sont assises, attendant les ordres qui vont leur être donnés. — Un peu plus loin (f. CCLIII v°), l'abbesse, vue de face au fond d'une salle, préside un chapitre auquel prennent part quatre religieuses assises à gauche et cinq religieuses assises à droite sur des bancs adossés aux murs. —

1. On aperçoit aussi un coin de mer et un navire au verso du f. CXXIII. Sur le rivage, un aveugle guidé par un chien marche en s'appuyant sur un bâton vers saint Jérôme qui l'accueille avec bonté. Au fond, un ermitage sur un rocher domine la mer.

Dans la planche suivante (f. CCLIV), huit sœurs font acte de soumission devant la supérieure siégeant à gauche sur une sorte de trône monumental. La symétrie qu'on remarquait tout à l'heure est remplacée ici par une disposition des figures plus indépendante; les poses sont plus variées, les groupements moins conventionnels. — Ailleurs (f. CCLVI), la supérieure passe devant quatre sœurs qu'elle interroge ou auxquelles elle adresse des recommandations. Au fond s'ouvre une grande baie circulaire qui encadre un bouquet d'arbres. — Le pouvoir de l'abbesse ne s'exerce pas toujours sans rigueur. Au f. CCLVII, on l'aperçoit assise à gauche, une discipline à la main : à ses pieds sont à genoux trois religieuses dont le torse est nu. A droite

LES SUGGESTIONS DE LA COQUETTERIE.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

s'élève un autel avec une croix, un livre ouvert et un vase; une lampe est suspendue au plafond et deux petites fenêtres carrées éclairent la pièce.

Les religieuses ne sont pas seulement soumises à leur abbesse, elles le sont aussi au prêtre qui dirige leur conscience. Aussi nous fait-on assister à une confession (f. CCLVII v°). A gauche, le prêtre est assis, séparé par une cloison à guichet de la pénitente qui déclare ses fautes. Quatre autres religieuses sont agenouillées à droite au pied d'un autel surmonté d'un Christ bénissant et portant le globe du monde. — Il y a beaucoup d'ingénuité dans cette planche, mais il y a encore plus de talent dans celle qui nous montre l'évêque exerçant sa juridiction à l'intérieur du monastère (p. CCLVIII). Elle est séparée en deux parties par une colonnette : dans celle de gauche, l'évêque bénit un jeune prêtre ; dans celle de droite, il bénit un groupe de reli-

gieuses. Toutes les figures sont vues de profil. Elles ont de la finesse et du charme [1].

En passant dans la chapelle du couvent, nous rencontrons les sœurs en prière (f. CCLXI). L'abbesse, au milieu, est vue de dos, tandis que les autres religieuses sont rangées sur les côtés. Au-dessus de l'autel est figuré le Père éternel entouré de têtes ailées et tenant la croix sur laquelle Jésus est attaché. Deux petites fenêtres cintrées sont percées aux côtés de l'autel [2]. — A cette scène correspond tout naturellement la célébration de la messe (f. CCLXIV). La gravure qui la représente comprend en même temps un autre sujet. A côté du prêtre qui, en levant l'hostie, montre le pain spirituel destiné à

LES VISITES MONDAINES AU PARLOIR.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.

nourrir l'âme, une sœur, dans la pièce voisine, apporte à ses compagnes le pain destiné à nourrir le corps, et la supérieure, placée au bout de la table, bénit ce pain matériel. — Deux fois encore, on nous introduit dans le réfectoire [3]. Nous signalons principalement la gravure du f. CCLXIV v°. Quoique la table derrière laquelle sont assises quatre sœurs soit déjà garnie de différents objets, deux autres sœurs, à gauche, apportent de nouveaux plats. A droite se trouve une chaire où une septième religieuse fait une lecture pieuse.

Un des dangers contre lesquels saint Jérôme s'est élevé avec force est la recherche dans le costume. Au f. CCLXIII, un prêtre répète ces avertissements en présence de quelques religieuses. — La tentation peut se produire de plusieurs façons. Un jour (f. CCLXII), deux femmes

1. Voy. aussi f. CCLVII.
2. Voy. aussi f. CCLXIII et CCLXV v°.
3. F. CCLXIV v°, et CCLXV.

du monde, jolies, élégamment vêtues et coiffées, apportent un vêtement d'une coupe particulière et une boîte de parfums à deux religieuses. — Une autre fois (f. CCLXII), c'est à travers la grille d'un parloir que deux sœurs reçoivent les suggestions de la coquetterie. Elles regardent deux jeunes femmes qui sont assises dans le parloir et qui causent avec elles sous la surveillance d'une vieille religieuse. Les jeunes femmes portent des robes aux tissus précieux, aux fines broderies, des colliers et des bijoux; l'arrangement de leurs cheveux, différemment disposés, a dû coûter beaucoup de temps et de peine, mais témoigne d'un goût exercé : il rehausse à merveille la beauté majestueuse de l'une et la grâce délicate de l'autre qui fait presque

JEUNES GENS A LA GRILLE D'UN CLOITRE.

(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

penser à certaines têtes des statuettes de Tanagra. — Les visites au parloir ont encore bien d'autres inconvénients, plus sérieux et plus à redouter. Dans la gravure placée au début du chapitre consacré à la « *rifrenatione della lingua* » (f. CCLIX v°), le parloir est occupé par quatre figures de femmes assises. La plus jeune, vue de profil, est vraiment charmante; mais son bavardage va probablement trop loin et elle aborde peut-être quelque sujet trop léger, car les trois religieuses qui l'écoutaient à l'intérieur du couvent semblent scandalisées : deux d'entre elles s'empressent de fermer le guichet pardessus la grille, et l'autre se bouche les oreilles. — Quelquefois ce sont de jeunes visiteurs qui se présentent. La gravure du verso du f. CCLVIII nous en montre deux regardant à travers la grille avec une curiosité qui ne paraît pas absolument innocente. Ils sont coiffés de toques à plumes; sur leurs épaules retombent de longs cheveux; leur joli costume du XVe siècle ne dissimule rien de leurs

formes élégantes. Ce sont des séductions qu'avait prévues saint Jérôme et contre lesquelles il conseillait la fuite : aussi voit-on dans la pièce voisine deux religieuses qui tournent le dos aux jeunes gens et regagnent d'un pas alerte leur cellule à l'abri des regards provocants et des discours corrupteurs [1].

Les planches que nous venons de passer en revue se recommandent à peu près toutes par les mêmes mérites [2]. Le sentiment délicat de la beauté, l'art de grouper harmonieusement les figures, le goût d'une élégante simplicité dans la structure des personnages et dans la disposition des draperies donnent aux sujets les plus disparates une apparence de parenté. L'artiste, d'une imagination

1. Voy. aussi la première gravure du f. CCLIX : cette gravure, sans avoir autant de charme que celle du f. CCLVIII v°, est fort agréable à regarder. Les deux jeunes gens sont éconduits par la tourière au seuil même du monastère, à l'intérieur duquel se trouvent trois religieuses.

2. Nous recommandons aussi les suivantes :

F. XV v° : Saint Jérôme explique au moine Amando ces paroles de saint Mathieu : « Ne soyez pas inquiet du lendemain. »

F. XXI, sec. col. : Saint Jérôme s'entretient avec l'ermite saint Paul l'Ancien sur la concorde; au premier plan sont assis quatre personnages avec des livres ouverts sur leurs genoux.

F. LXI v° (ce devrait être LIX v°, s'il n'y avait une erreur dans la pagination) : Saint Jérôme parlant à Furia et à deux autres femmes sur le veuvage, pendant qu'une quatrième prie au pied d'un autel dans la chapelle voisine.

F. XC : Saint Jérôme décrit au jeune Héliodore les dangers du séjour dans les villes et les avantages de la solitude. Deux diables apparaissent au-dessus des murs crénelés de la ville voisine, tandis qu'une tête d'homme et une tête de femme se montrent à deux fenêtres et se regardent.

F. CXXIV : Un messager remet une lettre à saint Jérôme.

F. CXLI v° : Homme à genoux devant saint Jérôme.

F. CCXI v° : Saint Jérôme enseigne à Paula l'alphabet hébraïque.

F. CCXIII : Il console un ami en lui montrant le crucifix.

F. CCXVI, col. à droite : Saint Jérôme examine avec Pammachius et Marcella les accusations portées par Théophile, évêque d'Alexandrie, contre les partisans d'Origène.

F. CCLI : Une prise d'habit.

F. CCLV, col. à droite : Un moine témoigne de son empressement à obéir en portant un quartier de roc sur ses épaules; trois autres moines, debout devant un ermitage, assistent à cette scène.

F. CCLXIII, col. à droite : Quatre religieuses adorant le crucifix.

F. CCLXIII v° : Une sœur sonne la cloche pour annoncer les matines; six autres religieuses se présentent aux portes ou se tiennent à côté de l'abbesse.

F. CCLXV : Lecture faite au réfectoire par une religieuse en présence de cinq autres sœurs.

aimable et souple, a su comprendre la poésie intime de tous les sujets, de ceux qui se rapportent à la vie monacale comme de ceux qui touchent à la vie mondaine. Il a représenté d'une main légère et sans effort les uns et les autres, en y laissant le parfum exquis qui caractérise les meilleures créations de son époque. Qu'il soit étranger aux traditions de l'École ferraraise, c'est ce que l'on ne saurait mettre en doute. Mais quelle origine peut-on lui attribuer? Quand on compare l'illustration des *Lettres de saint Jerôme* avec celles du *Décaméron* de Boccace et des *Nouvelles* de Masuccio, livres imprimés à Venise, l'un en 1492, l'autre en 1503, et dont les gravures semblent avoir eu le même auteur, on est frappé par l'identité du style et souvent aussi

PRÊTRE BÉNISSANT QUELQUES RELIGIEUSES A LA FIN DE LA MESSE.
(Gravure tirée des « Epistole de Sancto Hieronymo ». — Ferrare, 1497.)

par l'analogie des têtes. Dans la *Naissance de saint Jérôme*, par exemple, ne retrouve-t-on pas les types que présentent les planches du Masuccio où l'on voit la *Boutique d'un cordonnier* et *Deux moines garrottés en présence d'un évêque et d'une religieuse*[1]? Il n'est pas jusqu'aux cheveux qui ne soient traités de la même manière et ramenés sur le front d'après le même parti pris. Que faut-il donc conclure? En rapports fréquents avec Venise qui n'était pas loin de Ferrare, Lorenzo Rossi, pour orner de vignettes les *Lettres de Saint Jérôme*, ouvrage imprimé sous les auspices d'Hercule Ier d'Este, et dédié aussi au doge Augustino Barbadico, au sénat et au peuple vénitien, aura eu recours à un maître établi à Venise. Mais ce maître, comme l'a indiqué M. le vicomte H. Delaborde, dans son ouvrage

1. Nous avons reproduit ces planches dans les *Illustrations des écrits de Savonarole*, p. 104.

sur la gravure avant Marc-Antoine (p. 229)[1], appartient par la tournure de son esprit et par ses procédés d'exécution à l'École florentine. Quelques-unes de ses planches dans les livres édités à Venise sont signées d'un *b*.

Parmi les planches que contiennent les *Lettres de saint Jérôme*, la marque de l'imprimeur a seule un fond noir. Elle se trouve au f. CCLXVII, avant la table. C'est à peu près la même planche que dans le volume de Foresti; seulement, elle est plus grande, et les angles supérieurs, au lieu de nous montrer la tête du Père éternel et le Saint-Esprit, nous font voir la tête de saint Jérôme et celle de saint Augustin.

Un grand nombre de majuscules ornées, très pures de dessin et très élégantes, complètent l'ornementation de ce magnifique volume.

Nous avons rencontré les dates de 1493, de 1494, de 1495 et de 1497. Celle de 1493 constate probablement l'époque à laquelle on entreprit l'exécution des planches. Celles de 1494 et de 1495 se rapportent aux années où l'on imprima les premiers feuillets, destinés à contenir, suivant les circonstances, soit différentes dédicaces, soit des compositions gravées sur bois. Quant à la date de 1497, elle rappelle tout naturellement le moment où fut terminée l'impression du volume.

VIII.

Avec l'année 1499 coïncide l'apparition d'un volume qui, pour n'avoir pas l'importance des *Lettres de saint Jérôme* et du livre des *Femmes illustres*, ne saurait cependant pas être passé sous silence. Nous voulons parler des *Questiones metaphisicales* dues à Égidius, docteur appartenant à l'ordre de Saint-Augustin[2]. Au verso du XXXVIe feuillet est représenté de face un ange debout, tenant un lis de la main gauche, levant le second et le troisième doigt de la main droite. C'est évidemment l'ange Gabriel, tel qu'on le voit d'ordinaire dans les Annonciations. Des ailes vigoureuses ajoutent je ne sais quoi de puissant et d'aérien tout ensemble à la figure du céleste messager. Cette

1. Voy. p. 56.
2. Magliabecchiana, A 4 n° 17.

gravure rappelle les maîtres du nord de l'Italie [1]. Le livre dont elle fait partie fut imprimé par Laurentius de Rubeis et Andrea de

SAINT CHRISTOPHE.

(Gravure tirée d'un Missel à l'usage des Chartreux. — Ferrare, 1503.)

Grassis de Castronovo. Il est regrettable que la Vierge correspondant à l'ange chargé d'obtenir son assentiment au mystère de l'Incarnation en soit absente.

1. Dans le volume où se trouvent les *Questiones metaphisicales clarissimi docto-*

IX.

En 1503 parut à Ferrare un *Missel à l'usage des Chartreux* imprimé dans le monastère même fondé pour eux par le duc Borso [1]. Selon L.-N. Cittadella, ce fut probablement l'imprimerie de Laurentius de Rubeis qui fournit les caractères.

Au-dessous du titre se trouve une gravure qui rappelle la manière primitive de l'École ferraraise. Elle représente, appuyé sur une longue branche d'arbre en guise de bâton, saint Christophe traversant un fleuve avec l'Enfant Jésus sur ses épaules. Les jambes nues du saint sont médiocrement dessinées. Son visage, quoique un peu fruste, pour ne pas dire un peu sauvage, ne manque pas de caractère, et ses cheveux, hérissés par le vent, augmentent la rudesse de sa mine. L'Enfant Jésus, qui porte le globe du monde, se distingue au contraire par sa douceur, et cette douceur s'unit chez lui à l'expression d'autorité propre au maître de l'univers.

La principale planche du volume occupe le verso du feuillet 96. Elle nous montre le Christ en croix entre la Vierge et sainte Madeleine à gauche et saint Jean à droite. Les cheveux épars sur ses épaules, la Madeleine à genoux étreint de ses deux bras le pied de la croix. Malheureusement, elle n'a rien ici qui indique qu'elle fût belle, tant le désespoir contracte ses traits. La Vierge joignant les mains, et saint Jean, qui appuie sa tête sur sa main droite et dont les cheveux cachent presque tout le front, sont debout et ont aussi une physionomie rébarbative. En revanche, le Christ satisfait presque pleinement le spectateur. Son corps est bien modelé et ses regards s'abaissent vers Madeleine avec une touchante commisération; la douleur

ris Egidii, on rencontre aussi : *Questionum super* XII *libros metaphisicea magistri Dominici di Flandria ordinis predicatorum.* Au-dessous du titre, on voit de nouveau l'ange que nous avons décrit et il apparaît encore à la fin de l'ouvrage, publié à Venise, le 20 août 1495. L'éditeur ferrarais aura donc emprunté ce bois à un confrère vénitien.

1. *Missale secundum ordinem Carthusiensium. — Impressum in monasterio Carthusie Ferrarie diligenter emendatum per monachos ejusdem domus. Regnante excellentissimo D. D. duce Hercule Esten. anno a nativitate Domini MCCCCC III; die X aprilis.*

La Bibl. Nat. (Inv. B. 318, in-fol. Rés.) possède un exemplaire de ce volume, qui se compose de quatorze feuillets sans numéros et de cent quatre-vingt-quatorze feuillets numérotés.

physique est dominée en lui par la pitié, qui s'exprime sans altérer la noblesse et le calme des lignes. Deux anges, non dépourvus de grâce et de naïveté, recueillent dans des calices le sang qui tombe des plaies du Sauveur. Entre les diverses éminences du Calvaire, on aperçoit les portes et les remparts à créneaux de Jérusalem. En outre, on remarque au pied de la croix, outre les instruments de la Passion, un seau et des dés. Enfin, dans les angles supérieurs sont représentés le soleil et la lune. Cette gravure, qui doit à un fond noir une partie de l'effet qu'elle produit, semble avoir été exécutée par quelque artiste attaché aux traditions de Cosimo Tura. Il y a de l'âpreté dans le style; la douleur fait grimacer presque tous les personnages et l'on ne constate pas suffisamment chez l'auteur la préoccupation de la beauté; mais ces défauts sont jusqu'à un certain point compensés par l'énergie de l'expression et l'intensité du sentiment [1].

Une magnifique bordure, où les arabesques se détachent également sur un fond noir, encadre la planche dont nous venons de parler. Aux quatre angles sont représentés (en demi-figures dans le haut, en figures entières dans le bas) les quatre évangélistes. Parmi les rinceaux qui décorent la bande supérieure, on voit un médaillon renfermant le buste de saint Ambroise. Deux médaillons analogues, avec les bustes de saint Augustin et de saint Grégoire, se trouvent sur les bandes latérales, tandis que dans le bas un plus grand médaillon nous montre un saint tenant de la main droite le modèle d'une église et de la main gauche un livre ouvert. Le fond noir qui entoure les figures est pointillé de blanc.

Un nombre assez considérable d'initiales, grandes et petites, avec des figures ou des ornements sur fond noir pointillé de blanc, enrichissent aussi le Missel des Chartreux de Ferrare.

X.

Il était naturel qu'à la cour de Ferrare, dont les festins somptueux sont restés célèbres, il surgît quelque auteur pour composer un

1. Une gravure représentant le *Christ en croix, pleuré par la Vierge et saint Jean*, orne aussi un missel imprimé à Lyon pour les Chartreux en 1517 (f. LXXXI v°, chiffré par erreur CLXXXI) et permet de comparer l'art français et l'art italien aux prises avec le même sujet vers la même époque (Bibl. Nat. Rés. Inv. B. 317, in-fol.). Dans le même missel (f. I r°) se trouve un admirable portrait de *Saint Bruno*.

ouvrage théorique et pratique servant à la fois aux convives et aux maîtres-d'hôtel, guidant les uns dans leurs fonctions, donnant aux autres des conseils d'hygiène, Francesco Colle, qui était au service de la maison d'Este, adopta cette pensée et dédia au duc Alphonse Ier son *Refugio de povero gentilhuomo*, que maître Laurentius de Rubeis se chargea de publier (IX juin 1520) [1].

Dans cet ouvrage, on indique comment il faut affiler les couteaux, comment l'écuyer tranchant doit se présenter à table et découper, selon les objets qui sont servis. On énumère les effets des différentes viandes sur l'estomac. On examine si la nourriture est plus nécessaire que l'air ou que la boisson, plus utile que le sommeil, si la mauvaise nourriture peut produire quelque bien, si l'exercice, si le sommeil est salutaire ou nuisible après les repas, s'il est préférable de manger vite ou lentement, si le vin est à recommander, s'il convient aux enfants. On explique pourquoi les choses douces sont opilatives, pourquoi les choses acides font vieillir avant le temps, pourquoi le pain de froment est le meilleur de tous, pourquoi le pain a besoin d'être salé et d'être mangé froid, etc. Quelques-unes des prescriptions, celles notamment qui ont trait à la nourriture, sont en vers.

Francesco Colle ne fut pas le premier à s'occuper des questions d'hygiène, de nourriture et de cuisine. Platyna (né en 1421, mort en 1481) dédia un ouvrage de ce genre [2] à Bartolomeo Roverella, personnage de Ferrare connu sous le nom de cardinal de San-Clemente, mort le 2 mai 1476, et enseveli à Rome dans l'église de Saint-Clément, où son intéressant tombeau le rappelle au souvenir de la postérité. L'ouvrage de Platyna fut imprimé à Venise en 1508 par Bernadinus sous ce titre : *De la honesta voluptate et valetudine. Ad lo*

1. Bibl. de Ferrare, E. 8. 5. In-4°. Voici le titre complet : *Refugio de povero gentilhuomo composto per Io. Francisco Colle a lo illustris. et excellentis. s. D. Alphonso duca di Ferrara. — Stampato in Ferrara per magistro Laurentio di Russi da Valétia. Adi IX de zugno MDXX.*

2. Le titre adopté dans une ancienne traduction française indique nettement le but du livre de Platyna : « Traicté de honneste volupte et de toutes viandes et choses que l'homme menge, quelles vertus ont et en quoy nuisent ou prouffitent au corps humain, et comment se doivent apprester ou appareiller, et de faire à chascune d'icelles viandes, soit chair ou poisson, sa propre saulce, et des propriétés et vertus que ont les dictes viandes. Et du lieu et place convenable à l'homme pour abiter, et de plusieurs aultres gentilesses par quoy l'homme se peult maintenir en prospérité et santé sans avoir grant indigence d'avoir aultre médecin s'il est homme de rayson. »

amplissimo et doctissimo signore B. Roverella de Sancto Clemente prete cardinale [1]. Ce volume fort rare contient des initiales du goût le plus délicat. Nous avons remarqué surtout un C encadrant une figure d'homme, qui personnifie sans doute Platyna. Le personnage, vu presque de face, porte toute sa barbe. Il est assis et tient de ses deux mains un livre ouvert qu'il est en train de lire avec beaucoup d'attention. On voit à droite une tête de chérubin.

L'ouvrage de Francesco Colle fut imprimé avec luxe et valut à l'auteur un bref particulier du pape Léon X.

Les initiales ornées, de différentes grandeurs, y sont nombreuses et belles. On remarque, notamment, dans un P, une demi-figure tenant un calice.

Il y a en outre six modèles de couteaux et deux modèles de fourchettes. Ces instruments sont-noirs et contiennent une inscription en caractères blancs qui en indique l'usage : on y lit, par exemple : *Frute, carne, torta, smembrat.*

Deux bordures, deux encadrements à fond blanc méritent plus d'attention. — Dans le premier encadrement, la bande du bas a pour ornementation un trident entre des feuillages et des coquilles. La bande du haut ne se compose que de feuillages, mais elle rappelle les frises sculptées des plus beaux palais de la Renaissance. Quant aux bandes latérales, décorées de colonnes et de trophées, elles sont trop maigres et trop étroites. Sur celle de gauche, on voit au milieu une femme nue avec une corne d'abondance, et sur celle de droite un homme nu avec une palme; malheureusement, le dessin de ces figures est médiocre et l'exécution laisse beaucoup à désirer. — Pareille critique ne saurait s'appliquer au second encadrement de page que l'on rencontre un peu plus loin; il est charmant sous tous les rapports et semble être l'œuvre d'un artiste florentin. Dans la bande du haut se trouve le monogramme du Christ. Dans celle du bas, une demi-figure d'homme apparaît aup ès d'un brasier sur lequel est un agneau. L'ange Gabriel et la Vierge se font pendant sur les bandes latérales : cette Annonciation, d'un style excellent, est accompagnée de gracieuses arabesques. Enfin, dans chaque angle, il y a une demi-figure d'homme tenant des livres ou des bandes de parchemin. On peut être surpris de trouver une Annonciation dans un livre d'hygiène et de cuisine : c'est que l'encadrement dont elle fait partie aura sans doute été emprunté à quelque ouvrage religieux.

1. Il en existe un exemplaire dans la Bibl. de Ferrare (N. E. 10. In-4°) et un dans la Bibl. Magliabecchiana, à Florence (III. 2. 563).

Une autre édition de l'ouvrage composé par Francesco Colle existe à la Bibliothèque Nationale de Paris [1]. Elle ne porte aucune indication de lieu, mais on y lit la date de 1532. Il y a en tête un encadrement de titre très médiocre. Deux femmes, dont la poitrine est nue, sont debout sur des piédestaux et supportent une corniche surmontée de deux cassolettes où brûlent des parfums. Entre ces deux cassolettes, deux petits génies nus soutiennent un médaillon qui encadre un buste d'homme. — Comme dans la première édition, les modèles de couteaux et de fourchettes n'ont pas été omis; mais on chercherait vainement les bordures de pages [2].

GUSTAVE GRUYER.

(*La fin prochainement.*)

1. P. V 123. In-18. Rés.

2. Quelques années plus tard (1527) parut à Venise le *Triompho di Fortuna* (Bibl. Nat. 295, in-fol.). Nous le mentionnons ici parce que l'auteur, Sigismondo Fanti, était Ferrarais. Soixante-douze questions y reçoivent chacune une réponse fondée sur les principes de l'astrologie judiciaire. Les nombreuses planches de cet ouvrage ont été attribuées par Cicognara à Giovanni Bonconsigli surnommé Marescalco. Elles trahissent une époque de décadence; la distinction, le goût, la délicatesse y font défaut. (Sur Sigismond Fanti, voyez le *Serapeum*, Leipzig, 1850, p. 53-62.)

ANALYSES DE TAPISSERIES

1676 ET 1814.

L'*Histoire du Roy* est incontestablement la plus importante tenture des Gobelins; elles comprend seize tapisseries :

Le Sacre du roi; — Le Mariage du roi; — L'Entrevue des rois de France et d'Espagne dans l'ile de la Conférence; — Le Renouvellement de l'alliance avec les Suisses; — La Prise de Marsal; — La Prise de Dunkerque; — La Défaite des Espagnols commandés par Marsin; — L'Audience donnée par le roi au cardinal Chigi; — La Prise de Lille; — Le Siège de Douai; — La Prise de Dole; — La Prise de Tournay; — Le Baptême du dauphin; — La Construction de l'hotel des Invalides; — Le Duc d'Anjou recevant la couronne d'Espagne; — La Visite du roi a la manufacture des Gobelins.

Dans cette suite célèbre la pièce marquante représente l' « *Audience donnée par le roi Louis XIV à Fontainebleau, au cardinal Chigi, neveu et légat a latere du pape Alexandre VII, le XXIX juillet MDCLXIV pour la satisfaction de l'injure faite dans Rome à son ambassadeur.* »

L'ambassadeur, le duc de Créqui, avait été insulté par la garde-corse; la garde fut dissoute et une pyramide fut élevée à Rome en 1662 avec une inscription rappelant l'outrage et la satisfaction.

Le Brun composa et dessina le carton de la tapisserie; Antoine Mathieu, membre de l'Académie, peignit le modèle; Jean Lefebvre, entrepreneur de l'un des ateliers de haute-lisse, conduisit l'ouvrage

de 1671 à 1676. Van Kercoven teignit les laines dans son atelier des Gobelins, les soies venant de Lyon toutes prêtes pour le travail.

Louis XIV en tenue de cérémonie, coiffé du chapeau à plumes, l'épée au côté et la canne dans la main, est assis dans un fauteuil; il se tient droit, attentif, mais sans arrogance; devant lui le cardinal, assis sur une chaise, lit la lettre du pape; il est légèrement incliné en avant, mais sans humilité. La suite du roi et celle du légat assistent à l'audience; le nombre de ces personnages atteint trente-sept figurés en pied, en buste ou en tête seulement. La scène se passe dans la chambre à coucher de Louis XIV, décorée avec toute la somptuosité et le caractère de l'époque, de tentures, de marbres, de boiseries, de pièces d'orfèvrerie de l'atelier des frères de Villers établi aux Gobelins et d'un tapis de la Savonnerie au chiffre du roi.

La composition de Le Brun peut être regardée comme le chef-d'œuvre du maître; les détails, bien que très soignés, ne nuisent nullement à un ensemble parfaitement pondéré, grand et noble.

La technique est parfaite, elle résume l'art du tapissier du XVIIe siècle; je l'ai étudiée avec d'autant plus de soin que mon goût personnel me porte vers une exécution aussi simple et aussi sommaire que possible; mon analyse a été minutieuse, je vais la concentrer et l'abréger autant que faire se peut.

Il faut d'abord s'entendre sur la valeur des expressions : le mot *ton* appliqué aux couleurs désigne les modifications qu'une couleur, prise à son maximum d'intensité, est susceptible de recevoir de la part du blanc ou du noir; le mot *gamme* s'applique à l'ensemble des *tons* d'une même couleur ainsi modifiée, — la couleur pure est le *ton* normal de la *gamme;* — le mot *nuance* est donné aux modifications qu'une couleur peut recevoir par l'addition d'une petite quantité d'une autre couleur.

Pour tisser l'*Audience du Légat*, les tapissiers ont employé 141 tons, plus des fils d'or et d'argent; ces 141 tons appartiennent à 40 corps de couleurs différentes. En d'autres termes la palette de travail était limitée à 143 éléments dont 83 de laines, 58 de soie, 1 d'or et 1 d'argent. C'est pour me conformer à l'usage que je dis fil d'or, en réalité le fil d'or employé dans la tapisserie est du fil d'argent recouvert d'or dans une très faible proportion [1].

1. Voici la composition exacte des plus gros fils d'or trouvés dans l'*Audience du Légat*, pour 494 parties :

Soie	157 unités.	Cuivre	024 unités.
Argent	310 —	Or	003 —

Si maintenant je prends quelques personnages et divers objets séparément je trouve que, pour Louis XIV, le tapissier a mis en œuvre 55 éléments, or et argent compris, ainsi répartis :

Carnations	10
Cheveux et chapeau	5
Chemise et rabat	5
Veste et hauts-de-chausses	9
Plumes du chapeau, rubans des habits, bas et baudrier	14
Souliers	6
Semelles et talons	6

Le cardinal, plus simplement vêtu, n'a exigé que 32 éléments.

Un évêque vu de dos et drapé dans un superbe manteau a été fait avec 29 éléments :

Chairs	8
Cheveux	4
Bonnet	3
Col et manche	5
Robe	4
Manteau	5

Le manteau est un chef-d'œuvre de tapissier : du grand clair des plis qui est presque blanc, à l'obscur qui est violet foncé, il n'y a que 3 couleurs de passage, l'effet est surprenant d'harmonie et de force.

Les pentes brodées d'or et d'argent du baldaquin du lit ont été traitées avec 9 éléments; les spirales et les oves de l'ornement avec 6.

Après avoir analysé la tapisserie à l'endroit, je l'ai prise à l'envers afin de me rendre compte de la dégradation et de l'altération que le temps a fait subir aux couleurs; j'ai coté les changements par des chiffres dans l'hypothèse que la gamme sous Louis XIV était composée de 10 tons; je ne crois pas être loin de la vérité avec ce nombre, car d'une part je n'ai jamais trouvé plus de 10 tons dans une gamme de cette époque et de l'autre il est certain que vers le milieu du XVIIIe siècle on travaillait aux Gobelins avec 12 tons quoique l'ouvrage fût bien plus compliqué que sous Le Brun.

Les soies se sont bien moins comportées que les laines de la même couleur; en général elles ont baissé de deux tons pendant que les laines n'en perdaient qu'un.

Les couleurs qui se sont bien tenues et qui n'ont rien ou presque rien perdu sont les verts, les orangés, certains rouges et les gris;

les autres ont baissé dans les proportions suivantes étant donnée la gamme de 10 tons du grand clair à l'obscur :

Brun foncé	1/2 ton.
Carnations	1/2 — 1 — 2 tons.
Rouges	1 — 2 tons.
Jaunes	1/2 — 1 — 2 — 2 1/2 tons.
Violets	1/2 — 2 — 3 tons.
Bleus	3 tons.

Les fils d'or ont généralement perdu l'or, et l'argent s'est sulfuré; quelques-uns, cependant, ont assez bien résisté.

Certains violets ont perdu du rouge et pris du bleu tout en restant à la même hauteur; certains jaunes ont pris du gris; plusieurs carnations ont perdu du rouge et pris du jaune.

Mais les altérations les plus sensibles apparaissent dans les perruques de divers personnages de la suite de Louis XIV; il y a là, à côté de mèches foncées, des mèches d'un rouge très intense; la couleur primitive provenait d'un mélange de cochenille et de bleu, sous l'action du temps le bleu a disparu tandis que la cochenille a résisté. Le teinturier Van Kercoven ne mérite donc pas autant d'éloges que le tapissier Jean Lefèbvre, mais il doit être excusé, ses successeurs n'ont pas mieux fait et nous désirons que dans deux cents ans nos tapisseries modernes se présentent aussi bien que l'*Audience du Légat*.

Plus une fabrique de tapisserie vieillit plus le nombre de couleurs en magasin augmente; jamais, en effet, on ne fait teindre le poids exactement nécessaire au travail du moment; quand le morceau est fini on met en réserve ce qui reste, de sorte qu'insensiblement on arrive à un magasin de 14 à 15,000 tons, ce qui est le cas actuel des Gobelins. Lorsque le tapissier va chercher ses laines il a devant lui un grand choix et il ne résiste pas toujours au désir d'utiliser des ressources aussi multiples; si on joint à cette tendance assez naturelle, l'obligation malheureuse de reproduire les tableaux servilement et d'imiter les effets de la couleur à l'huile — obligation imposée déjà par M. de Marigny, puis renouvelée en 1775 par M. d'Angiviller [1] — on arrive sans peine à comprendre l'augmentation du nombre des couleurs et des tons que les tapissiers mettent en œuvre.

Pour apprécier cette augmentation j'ai étudié le fragment qui reste au Musée des Gobelins des *Adieux des empereurs Napoléon et*

1. En 1775, M. d'Angiviller, directeur et ordonnateur général des bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures royales, donna l'ordre à Soufflot, direc-

Alexandre à Tilsitt d'après Berthon dont la fabrication a été interrompue en 1814.

Dans cette tapisserie figure entre autres le maréchal Mortier duc de Trévise ; ce n'est pas le personnage le plus marquant puisqu'il est de la suite de Napoléon, il a cependant été bien soigné par le tapissier qui pour le représenter a employé les éléments de laines et de soies dont voici le détail :

Carnations	20
Cheveux et barbe	11
Habit	11
Épaulettes	11
Culotte de peau	9
Écharpe	10
Grand cordon de la Légion d'honneur	7

Ce qui fait qu'il a été mis en mouvement pour le maréchal 79 broches différentes, tandis que le légat de l'*Audience* n'en a exigé que 32.

Quoique les appointement des tapissiers n'aient été augmentés de 1676 à 1814 que d'environ cinquante pour cent, la main-d'œuvre, au mètre carré, est devenue quatre fois au moins plus chère, mais ce n'est pas le plus grand inconvénient de l'abus des couleurs, cet usage a jeté l'art de la tapisserie dans une voie déplorable, celle du trompe-l'œil; la réaction est faite contre ce genre factice, elle se poursuit non sans peine. car il est difficile de changer la manière de travailler d'un homme mûr, les élèves sont plus souples, c'est donc à l'école et non à l'atelier que se trouve le point de départ du mouvement.

Je n'ai pas pu établir de comparaison entre les couleurs des deux tapisseries en ce qui concerne la dégradation puisque l'*Audience* est de 140 ans plus vieille que les *Adieux*, mais je n'hésite pas à dire qu'à ce point de vue comme à tous les autres je donne la préférence au XVIIe siècle.

GERSPACH.

teur des Gobelins, de prendre au Salon de l'année, pour les besoins de la manufacture, les tableaux suivants :

La *Toilette de la sultane;* — la *Sultane servie par des eunuques;* — la *Sultane commande des ouvrages aux odalisques,* par Van Loo.

Caïus Cressinus cité devant un édile ; — Métellus sauvé par son fils, par Brenet.

Combat d'Entelle et de Darès ; — Piété filiale de Cléobis, par Durameau.

Albinus et les vestales ; — Fermeté de Jubellius Taurea, par Lagrenée le jeune.

Agrippine débarque à Brindes, par Restou.

Regulus sort de Rome pour se rendre à Carthage, par Lépicié.

Papilius envoyé en ambassade, par Lagrenée l'aîné.

LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

L'Exposition de Munich. — Une Histoire générale de l'art allemand. — La Reconstitution d'un groupe de tableaux de Francesco Cossa. — *Pans et Dryades* de Rubens. — Les portraits égyptiens d'El-Faiyoum. — Une Collection de gravures allemandes retrouvée à Bologne. — Le Maître anonyme L. Cz. — La Restauration de la Madone de Darmstadt. — Un nouveau journal d'art à Vienne. — Les Premiers maîtres de Raphaël. — Le Catalogue illustré des sculptures italiennes du Musée de Berlin. — Albert Dürer et Richard Wagner.

L'EXPOSITION de Munich a été, en Allemagne, le grand événement artistique de ces mois derniers. Aussi bien cette exposition aura-t-elle eu l'importance d'un document considérable. Elle a fait ce que ne pouvaient faire ni les musées modernes de Berlin, de Munich et de Dresde, ni les expositions partielles des années précédentes : elle a montré nettement les tendances actuelles de l'art allemand. On peut même dire que cette Exposition a marqué la mort définitive de la grande composition historique ou symbolique, que l'on pouvait croire destinée à survivre éternellement dans la patrie de Cornélius et de M. de Kaulbach. On sait que, aujourd'hui encore, a Nouvelle Pinacothèque de Munich et les galeries similaires sont remplies de tableaux de ce genre, alternant avec des paysages alpestres imités de Calame. A l'exposition du Palais de Cristal, à peine trouvait-on par salle une ou deux de ces compositions, et encore d'une étonnante gaucherie. Les scènes de la guerre de 1870, elles-mêmes, étaient devenues rares : l'influence de M. de Werner commence décidément à faiblir; que dis-je? M. de Werner lui-même s'est converti à la peinture de genre et à l'impressionnisme! Les peintres allemands s'inspirent de plus en plus de Menzel, de Knaus, de M. de Uhde, ou plutôt encore de nos nouveaux peintres de genre français. Ce que l'on voyait surtout, dans ces salles de la section allemande, à Munich, c'étaient des intérieurs de fabriques, d'ateliers, de cabarets ou de chaumières, des coins de rues, des invalides sur des bancs de squares, tout ce répertoire de sujets que MM. Kuehl, Liebermann, etc., semblent avoir, comme on voudra, *emportés* de chez nous ou *importés* chez nous. Même facture minutieuse et discrète, mêmes effets de petit plein air, mêmes couleurs

élégantes ou d'une rudesse affectée. Par malheur, les peintres allemands n'ont guère pu apporter que leurs habitudes un peu lourdes de conscience et de correction dans ce genre tout d'artifice, et qui requérait surtout une légèreté spirituelle.

Au-dessus de cet ensemble assez homogène, se détachaient quelques œuvres supérieures, dont l'attrait spécial compensait l'abstention de M. Menzel et la désastreuse insuffisance de la partie rétrospective. Il convient de mentionner d'abord M. Franz von Lenbach, qui avait exposé une trentaine de portraits, et qui est assurément l'un des peintres les plus considérables de ce temps.

Les portraits de M. de Lenbach occupaient, à Munich, une salle entière. On venait de les voir à Berlin, à Cologne; mais le public allemand ne se lassait pas

LE ROI D'ŒILLET.

(Figure d'un jeu de cartes rond du maître P. W.)

d'admirer son portraitiste national. La presse artistique trouvait même pour lui des éloges inattendus, jusqu'à le complimenter d'être resté fidèle aux fonds de bitume. Et vraiment les noms seuls de quelques-uns des modèles de M. de Lenbach suffisaient à revêtir d'un intérêt tout spécial la collection de ses portraits. On y voyait deux fois le prince de Bismarck, sous le double aspect du chancelier impérial et du propriétaire de Friedrichsruhe; deux fois aussi le prêtre Döllinger, le fondateur du néo-catholicisme, dont M. de Lenbach a su traduire merveilleusement la mine entêtée et finaude. Il y avait, pour représenter la littérature, M. Paul Heyse, le romancier berlinois; pour représenter la musique, Richard Wagner, et son kappelmeister Hermann Levi, déguisé en Christ; pour représenter la beauté, quelques dames charmantes, pour lesquelles M. de Lenbach avait eu la gracieuseté de *faire* sa peinture plus que d'habitude.

Au point de vue artistique, l'exposition de M. de Lenbach n'était pas moins importante. Ses trente portraits étaient trente chefs-d'œuvre, des chefs-d'œuvre pour la plupart assez peu expressifs, mais d'une habileté technique, d'une maîtrise

manuelle tout à fait extraordinaires. Seulement il n'y avait pas deux de ces chefs-d'œuvre qui apparussent l'ouvrage d'un même peintre. On aurait dit une exposition de portraits des maîtres classiques. Une vieille dame en collerette était un Hals parfait; une jeune femme vêtue de rouge semblait un Van Dyck de la première manière. On admirait des enfants de Rubens, une Espagnole de Goya, un Ricard authentique, et, comme on pense, d'excellents Velasquez. De M. de Lenbach seul on ne trouvait rien, pas un trait nouveau qu'on pût lui attribuer, pas même un effort à concilier, dans une même œuvre, deux imitations. Et pour avoir l'explication de ce prodige artistique, on devait se rappeler la salle de la galerie Schak, à Munich, où M. de Lenbach a laissé les copies de tableaux célèbres de toutes les écoles. Alors seulement, devant ces miracles d'adresse et d'impersonnalité, on comprenait comment le peintre allemand avait pu se débarrasser à un tel point de tout caractère original, et acquérir cette déconcertante maîtrise d'imitation.

A l'Exposition de Munich comme au Salon de Paris, les peintures de M. de Uhde se distinguaient des peintures environnantes. Cette fois encore, ces œuvres ont provoqué d'assez vives discussions dans la presse artistique allemande. Bon nombre de critiques reprochaient à M. de Uhde de profaner le grand art en y introduisant un naturalisme déplacé ; d'autres acclamaient en lui le restaurateur de l'art national. Est-ce en prévision de ces opinions contraires, et pour les concilier, que M. de Uhde, dans ses derniers tableaux, a pris plaisir à exagérer le symbolisme au détriment de la correction et du charme pittoresques ? Il est certain que son triptyque, par exemple, malgré des détails admirables, apparaît plutôt comme une rêverie philosophique à la Wiertz que comme un morceau de peinture. La coloration est devenue sombre et déplaisante, l'harmonie confuse; on commence à éprouver le besoin d'un livret explicatif. Je crois qu'il y a là un danger national, auquel ont succombé, avant M. de Uhde, les plus hauts esprits de son pays. Tous, depuis Dürer jusqu'à Kant et Gœthe, ont été arrêtés dans le développement de leur réalisme par une sorte de folie métaphysique, faisant finir en rêveries symbolistes une œuvre qui semblait destinée d'abord à être toute de vérité.

Il faudrait signaler encore, parmi les œuvres les plus curieuses de l'Exposition, le bizarre tableau mythologique de M. Klinger, avec son encadrement d'argile polychrome; composition attirante et disgracieuse, si allemande dans le mauvais goût de son originalité. M. Liebermann et M. Kuehl sont à Munich ce qu'ils sont à Paris. A côté d'eux, un jeune peintre, M. Durr, paraît vouloir créer en Allemagne une façon de peinture préraphaélite, uniquement soucieuse de belles formes et d'harmonieuses couleurs. La *Vierge adorée par trois anges musiciens*, malgré certaines parties manifestement imitées de Van Dyck et des florentins, m'a paru l'œuvre la plus intéressante de l'Exposition : elle est baignée d'une lumière douce et fluide, qui s'harmonise délicieusement avec la grâce alanguie des attitudes et l'effacement des blondes couleurs. Il semble que, en Allemagne comme en France, le genre de la grande composition ait attendu de disparaître de l'usage commun pour produire ses chefs-d'œuvre.

Rien à dire de la partie étrangère de l'exposition de Munich. Les sections française, russe et anglaise étaient représentées d'une façon très sommaire; et il convient d'attendre l'exposition de Paris, pour apprécier le plus ou moins de valeur des écoles italienne, espagnole, voire scandinave et hollandaise.

Il s'est produit récemment en Allemagne un autre événement artistique, dont l'importance dépassera, aux yeux de quelques-uns, celle même de l'Exposition de Munich. Pour la première fois on a entrepris la publication d'une histoire complète et approfondie de l'art allemand. Il y a soixante ans que Stendhal définissait les Allemands : « Un peuple singulier, qui admire les Grecs et se méprise lui-même. » Depuis lors, les Allemands ont fait ce qu'ils ont pu pour cesser de se mépriser : ils ont élevé des statues à leurs grands hommes et énuméré leurs noms dans les manuels scolaires. Mais leurs efforts semblaient ne pouvoir aller plus loin; pour leurs vieux peintres, notamment, ils conservaient, malgré tout, un mépris cordial. A Munich, à Berlin, à Dresde, allez chez les photographes qui débitent les reproductions des œuvres des musées, vous y trouverez, en dix formats différents, les plus pitoyables des Maratta et les derniers des Schalken, mais à peine y verrez-vous un Dürer, à peine un Cranach, et si une vieille peinture allemande a le malheur d'être anonyme, vous perdrez votre temps à en chercher la photographie. Les catalogues, si soigneusement rédigés pour les œuvres italiennes et flamandes, sont restés, pour les œuvres allemandes, d'une insuffisance extraordinaire. Dernièrement encore un rédacteur de la *Zeitschrift für Bildende Kunst* de Leipzig signalait les monstrueuses inexactitudes du nouveau catalogue du Musée de Stuttgart. Dans la préface de ce catalogue, les auteurs déclarent hardiment qu'ils s'en sont tenus, pour les œuvres allemandes, aux désignations données il y a trente ans. La provenance des tableaux, si intéressante à connaître pour ces œuvres d'écoles locales, est à peine indiquée une fois ou deux. Des tableaux continuent à être attribués à des maîtres fictifs, dont la non existence a été prouvée. Et notez qu'il s'agit d'un musée extrêmement important au point de vue de la vieille peinture allemande, du musée où sont exposés les chefs-d'œuvre de l'école de Souabe!

Le peu de place que tient l'ancienne peinture allemande dans la critique est également un signe caractéristique de cet inconscient mépris national. C'est à peine si l'on a remarqué les admirables travaux de Hotho et de Scheibler sur les Écoles de Cologne. Les meilleurs ouvrages sur Dürer, sur Holbein, ont paru en France. Il ne s'est encore trouvé aucun biographe pour Cranach (les trois volumes de Schuchardt ne peuvent guère compter); personne pour distinguer les deux ou trois maîtres que les catalogues des Musées confondent sous le nom de Wolgemuth. Aussi comprendra-t-on l'importance de cette *Histoire de l'Art allemand*, dont la publication a été entreprise à Berlin par l'éditeur Grote, et qui paraît devoir être, dans l'état actuel de la critique, une œuvre de premier ordre. Le volume de la sculpture, rédigé par M. Bode, est aujourd'hui entièrement achevé. Au printemps prochain sera terminée l'histoire de la peinture, dont le soin a été confié au savant professeur de l'Université de Strasbourg, M. Janitschek. En attendant que nous puissions étudier ici avec les détails qui conviennent cette précieuse publication, qu'il nous soit permis de la signaler comme un nouveau symptôme du réveil de l'art allemand.

M. G. Frizzoni a publié, dans le *Zeitschrift für Bildende Kunst* du 23 août 1888, un curieux travail de restitution artistique. Il s'agit d'une chapelle de San-Petronio, à Bologne, chapelle aujourd'hui nue, et qui contenait jadis, suivant Vasari et d'autres historiens, un tableau d'autel très important de Lorenzo Costa, peint à la détrempe sur bois, et représentant saint Vincent de Ferrare, avec une admirable

predella consacrée à un miracle de ce saint. Or M. Frizzoni a découvert, au Vatican, un tableau de forme allongée, qui représenterait, suivant la tradition, un miracle de saint Hyacinthe, mais qui ne serait autre chose que la predella du tableau de Bologne. L'œuvre figure en effet un miracle de la vie de saint Vincent : une princesse miraculeusement sauvée dans l'écroulement d'un édifice où elle écoutait une prédication du saint. Mais la facture du tableau du Vatican, absolument différente de celle de Costa, rappelle davantage celle d'Ercole Roberti, et par suite de son compatriote et ami Francesco Cossa. La ressemblance des noms, et la renommée ultérieure de Costa expliqueraient la confusion de Vasari. Après avoir ainsi reconstitué la predella du tableau, M. Frizzoni essaie de reconstituer le tableau lui-même : il croit l'avoir trouvé dans une peinture de la National Gallery de Londres, attribuée par le catalogue (n° 597) à Marco Zoppo, et figurant un saint en habit de dominicain. Deux volets appartenant au même ensemble, et qui se trouvent à Ferrare dans une collection particulière, prouvent en effet que le saint ainsi représenté n'est pas, comme le croit le catalogue de Londres, saint Dominique, mais bien saint Vincent de Ferrare. M. Frizzoni donne, à l'appui de son ingénieuse hypothèse, les reproductions des diverses pièces : elles semblent bien établir l'identité de leur auteur, et il est sûr qu'elles démentent entièrement les attributions faites à Costa et à Zoppo.

Dans la livraison de juin de la même Revue, M. Max Rooses décrit un tableau de Rubens, représentant des Dryades et des Faunes, et faisant partie de la collection de M. Menke, à Anvers. Ce tableau a appartenu jadis au duc de Kent, le père de la Reine Victoria. Il date du séjour de Rubens en Italie, et n'aurait pas dans l'œuvre du maître flamand une importance bien grande, si Rubens, dans un tableau du Musée de Madrid (n° 1587) n'avait, trente ans plus tard, refait le même sujet avec des changements de détail qui rendent la comparaison très instructive. La composition générale est restée la même : à peine une ou deux nymphes ont-elles pris, dans le second tableau, des poses moins classiques et plus abandonnées. Mais le paysage a revêtu un aspect infiniment plus vivant. Le soleil est devenu plus chaud et la lumière plus intense. Les couleurs, aussi, se son animées : l'incarnat s'est chargé de cet éclat perlé qu'il a dans les dernières peintures de Rubens. Enfin, il est manifeste que Rubens a cherché davantage, dans le tableau de Madrid, à faire concourir tous les détails de sa composition et de son coloris à une impression totale de sensualité bruyante. Il serait à souhaiter que l'on multipliât ces études comparatives pour lesquelles l'œuvre de Rubens fournit une si abondante matière. Il en est un peu de lui comme de Gluck : il a eu, de plus en plus, un vocabulaire de lignes et de couleurs, qu'il destinait à traduire, par leur combinaison, tels ou tels sentiments. Ne serait-il pas curieux d'établir au moins les traits principaux de ce vocabulaire pittoresque?

Dans la livraison du 11 octobre, M. Richard Graul commence une savante étude sur la collection de portraits antiques récemment découverts en Égypte, à El-Faiyoum, par M. Théodore Graf, de Vienne. C'est la première fois que l'on possède une galerie entière de ces merveilleux portraits égyptiens, dont quelques rares spécimens, au Louvre, peuvent faire deviner l'étonnant réalisme et la puissante vie. M. Graul, dans cette première partie de son étude, s'occupe uniquement de la date et de la provenance des peintures d'El-Faiyoum.

En août 1887, des paysans fellahs trouvèrent, dans le creux d'un rocher, à Rubaïjat, des panneaux de 30 à 50 centimètres de haut, de 15 à 25 centimètres de large, portant des portraits sur un de leurs côtés, et qui vraisemblablement avaient été volés à des momies, puis jetés là comme de nulle valeur. Les panneaux étaient de bois de cèdre ou de sycomore; quelques-uns étaient brisés en morceaux; d'autres, au contraire, tout à fait intacts, et leur séjour dans la salle semblait en avoir rafraîchi la peinture. M. Graf a pu recueillir jusqu'à 130 de ces portraits en excellent état de conservation. Aujourd'hui, la moitié de sa collection a été exposée à Munich, l'autre moitié figurera prochainement à l'Exposition de Berlin. Vers le même temps M. Flinders Petrie recueillait une soixantaine de peintures du

PORTRAIT DE MOMIE.

(Découvertes de M. Graf à El-Faiyoum)

même genre; la plupart sont aujourd'hui au Musée de Boulak; il y en a onze à la National Gallery, et trois au British Museum avec les momies dont elles dépendent. Aussi bien, M. Graul estime que presque tous ces portraits appartenaient primitivement à des momies; il cite l'exemple d'une momie trouvée à Thèbes, en 1831, et qui est aujourd'hui au Cabinet des Médailles de Paris. Cette momie présente, à la partie supérieure de son enveloppe de bois, un portrait de jeune femme, exactement analogue à ceux d'El-Faiyoum; le portrait est malheureusement incomplet : le fragment qui lui manque se trouve au British Museum.

Pour ce qui est de la date, les portraits d'El-Faiyoum remontent évidemment à des dates très différentes. Les uns semblent antérieurs, les autres postérieurs à l'ère chrétienne : mais tous témoignent de l'influence grecque. Divers critiques, notamment M. Ebers, donnent pour date aux plus anciens la fin de la dynastie des Lagides, et prétendent reconnaître dans les personnages représentés des

princes de cette dynastie. Mais M. Graul fait remarquer que la provenance provinciale des portraits rend improbable cette attribution princière, que la comparaison avec les médailles ne saurait rien prouver, celles-ci étant de profil tandis que les portraits sont de face ; enfin que, par là même, la date assignée par M. Ebers se trouve dénuée de toute certitude.

Dans la livraison du 15 novembre, M. Graul poursuit et achève cette intéressante étude. Il énumère diverses autres hypothèses sur la date des portraits d'El-Faiyoum. A son avis, cette date ne saurait être antérieure au premier siècle de l'ère chrétienne. M. Graul retrouve dans ces portraits tout le réalisme pénétrant et caractéristique qui, dit-il, était devenu comme une seconde nature pour les artistes alexandrins. On a donc affaire à l'œuvre, non d'Égyptiens, mais de ces peintres grecs ou romains qui étaient alors si nombreux dans la riche province d'Égypte. Il semble même que ces artistes aient eu en Égypte des fabriques de portraits de ce genre destinés à décorer les momies : il y a pour le prouver, dans les peintures de M. Graf et de M. Petrie, une série de formes typiques et constantes; tous les personnages ont les yeux très ouverts, la tête à peu près de face. Les couleurs, les procédés techniques, les dimensions sont partout les mêmes. Ajoutons que, pour quelques-uns des portraits, M. Graul a pu démontrer, d'une façon positive, qu'ils dataient du second siècle après Jésus-Christ. Il en est un, par exemple, qui reproduit un personnage du temps d'Adrien. D'autres proviennent d'un cimetière fondé au IIe siècle. Ces dates sont encore confirmées par l'étude des costumes et des ornements. Certaines des têtes sont entourées de nimbes qui ont fait croire à des représentations chrétiennes de saints. Mais M. Graul explique que ces nimbes étaient destinés à isoler et à mettre en relief les portraits sur les momies. Enfin, M. Graul estime que les portraits en question représentaient, non des princes, mais de riches particuliers. Il distingue des peintures faites avec un soin et une maîtrise très divers, suivant la diversité des fortunes et des conditions.

Au point de vue technique, la découverte de MM. Graf et Petrie aura eu l'importance énorme de nous donner des spécimens incontestables de peintures à l'encaustique, et cette découverte confirme entièrement l'exactitude de la thèse bien connue de Otto Donner von Richter, sur la véritable nature du procédé à l'encaustique. Les portraits d'El-Faiyoum permettent de voir comment les artistes, après avoir étendu les couleurs sur le bois à l'aide du cestrum, se servaient du feu pour rendre la peinture lisse et unie. Quelques-uns de ces portraits sont cependants peints à la détrempe; tel autre, au moyen d'un procédé mixte, d'une détrempe utilisant la cire et le cestrum.

M. Max Lehrs continue à mettre un peu de jour dans l'histoire de la vieille gravure allemande. A la suite du travail de M. Graul sur les peintures d'El-Faiyoum, il publie sous ce titre : *Une collection de gravures oubliées*, une étude infiniment précieuse sur des gravures jadis décrites par Heinecken (1786), gravures surtout d'Israël de Mekenem, et des monogrammistes E. S. (peut-être le père de Schongauer), B. M. et P. W. Bartsch, Passavant, Harzen, avaient vainement cherché, depuis Heinecken, à retrouver ces gravures. M. Lehrs vient d'en découvrir un grand nombre dans le cabinet des Estampes de Bologne; d'autres estampes de ce cabinet, en particulier l'œuvre gravé complet de Schongauer, ont malheureusemen

été volées. Nous reproduisons ici une des pièces les plus importantes d'un jeu de cartes rond du maître P. W. de Cologne, jeu de cartes aujourd'hui à peu près complet, grâce à cette trouvaille de M. Lehrs.

C'est encore M. Lehrs qui nous fournit l'occasion de reproduire une merveilleuse gravure du maître anonyme L. Cz. Les érudits ont émis toutes sortes d'hypothèses sur le nom et la patrie de ce maître, dont l'œuvre gravé réunit l'élégante finesse d'un Lucas de Leyde à l'expression passionnée d'un Schongauer. Une opinion assez répandue consiste à voir dans les gravures de L. Cz. des œuvres de jeunesse de Lucas Cranach. Suivant une autre hypothèse, leur auteur serait le père de Cranach. Mais M. Lehrs réfute péremptoirement ces versions : il établit que les gravures du maître anonyme n'ont aucun rapport avec Cranach ni avec son père, qui ne pouvait signer L. Cz., puisqu'il ne s'appelait ni Lucas ni Cranach (on sait que le véritable nom de Cranach était Muller et non Sunder, et que Kranach était son lieu d'origine). Enfin, il suffit de voir l'une de ces gravures pour admettre, avec M. Lehrs, que le maître L. Cz. a dû être un Flamand ou un Rhénan formé sous l'influence de Schongauer.

La restauration de la Madone de Darmstadt préoccupe toujours très vivement la presse allemande. Dans le *Zeitschrift für Bildende Kunst* du 23 août, M. Hermann-Zeitz de Darmstadt, qui avait été chargé de diriger et de surveiller la restauration, confiée comme l'on sait à M. Alois Hauser de Munich[1], consacre à cette opération une étude fort curieuse. Il raconte comment, contrairement à l'opinion commune, il a soutenu dès le début que le tableau d'Holbein n'avait pas été repeint pour cause de réparation mais pour cause « d'embellissement » et comment l'expérience, en mettant à découvert les couleurs primitives sous les couches ajoutées, lui a donné raison. Mais le document le plus important qui ait paru sur cette question est une admirable conférence faite à Vienne par M. C. de Lutzow, et reproduite dans un supplément de la *Chronik für Vervielfältigende Kunst* (n° 1).

M. de Lutzow résume d'abord l'histoire du tableau de Darmstadt et de celui de Dresde. Le tableau de Darmstadt fut vendu en 1822 par le marchand parisien Delahante au prince Guillaume de Prusse qui le donna à sa fille, la princesse de Hesse. Depuis lors l'œuvre est restée à Darmstadt, dans la galerie particulière du prince de Hesse, ce qui explique l'infériorité relative de sa renommée. On la prenait d'ailleurs, généralement, pour une réplique ou une copie de la Madone de Dresde. Les premiers, Alois Hirth (en 1830) et Franz Kugler (en 1845) affirmèrent l'originalité et la priorité du tableau de Darmstadt. Woltmann, dans son livre célèbre sur Holbein, adopta la même opinion. Enfin le critique anglais Wornum, auteur d'une étude sur Holbein, établit en 1867 que le tableau de Dresde n'était qu'une copie du tableau de Darmstadt, et une copie faite assez longtemps après l'original. Cette thèse fut encore confirmée par des expositions comparatives des deux tableaux, notamment leur confrontation à Dresde en 1871.

M. de Lutzow fait ensuite l'histoire des circonstances dans lesquelles Holbein a peint cette Madone ; elle était probablement destinée à orner la chapelle où devait être enterrée la famille du pieux bourgmestre. Jusqu'en 1630, il n'est question que

1. Voy. ce que la *Chronique des Arts* a publié au sujet de cette restauration, dans le n° 34 de l'année 1887.

d'une seule *Madone du Bourgmestre*, dont M. de Lutzow nous fait suivre les vicissitudes assez compliquées : en 1630, le tableau se dédouble. Le marchand Le Blond en vend un exemplaire à un certain Löffert, un autre à Marie de Médicis. La copie est née : toute la question est de savoir lequel, de Löffert ou de la Reine, a possédé l'œuvre originale. Par de longs raisonnements et une patiente étude des faits, M. de Lutzow arrive à voir dans le tableau vendu à Löffert l'œuvre originale, et dans le tableau vendu à Marie de Médicis la copie de Dresde. Quant à l'auteur de cette copie, c'est, suivant M. de Lutzow, quelque maître flamand ou hollandais, peut-être Otto Venius, ou Carel van Mander, ou plutôt encore Franz Francken le Jeune, dont la manière, dit M. Bode, se rapproche tout particulièrement de celle du tableau de Dresde. Il paraît évident, en tout cas, que ce copiste s'est surtout proposé de rendre la composition plus gracieuse et plus séduisante, et qu'il en a ôté l'énergique expression de piété et de recueillement.

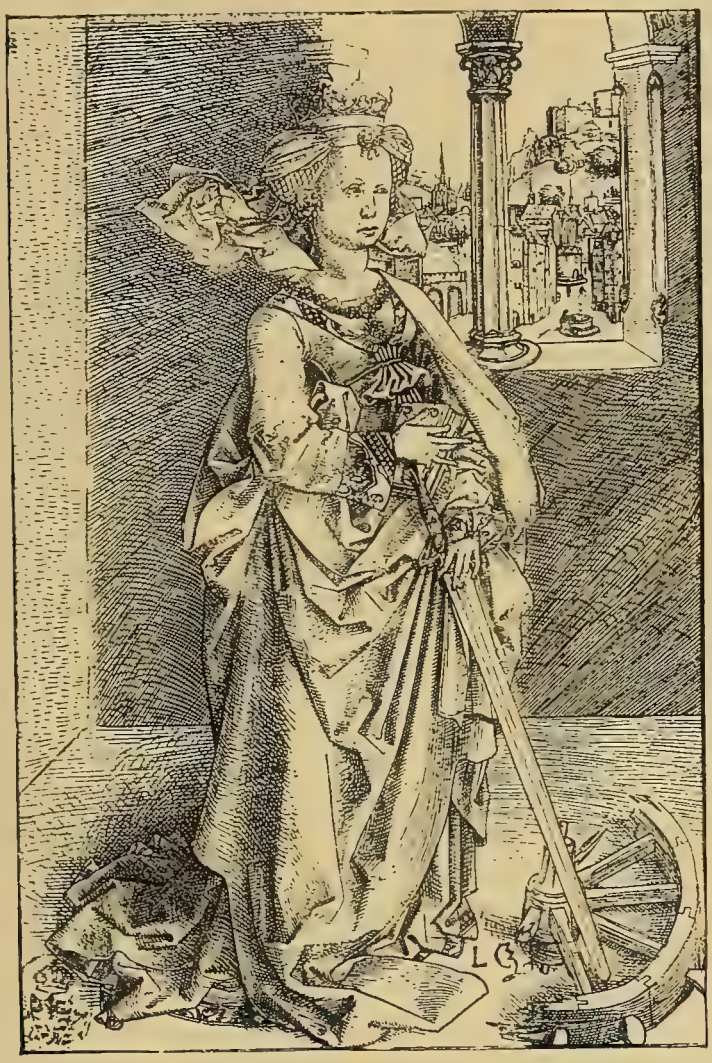
Sur les travaux mêmes de la restauration, M. de Lutzow cite une lettre très instructive de M. Alois Hauser : « L'état de l'épaisse couche des couleurs ajoutées, dit M. Hauser, permet de faire remonter la date de la repeinture aux premières années de ce siècle. Quant au motif de cette repeinture, il est aujourd'hui prouvé par l'expérience : on a simplement voulu rendre le tableau plus gracieux. Les repeints portaient surtout sur les parties claires. La ceinture de la Vierge, primitivement d'un rouge vif, avait été recouverte de tons bruns. La robe blanche de la jeune fille de droite avait été nuancée et ombrée à la façon moderne. Dans la tête de la Vierge, les ombres avaient été très renforcées, les cheveux ramenés sur le front, la lèvre supérieure très grossie, le double menton réduit, etc. Le visage de l'enfant, de triste, était devenu souriant. Le visage du bourgmestre avait été entièrement changé. » Il suffit de quelques jours à M. Hauser pour faire reparaître le tableau primitif sous ces singuliers embellissements.

La *Chronik für Vervielfältigende Kunst*, dont nous tirons ces études, paraît à Vienne depuis le 1er janvier 1888. Elle se consacre surtout à la gravure, à l'analyse des nouveautés artistiques, etc. Parmi ses collaborateurs, citons, à côté de MM. Bode, Lübke, Lehrs, Springer et H. Thode, nos compatriotes : MM. Bouchot, Grand-Carteret, André Michel, Eugène Müntz, Alfred de Lostalot. Ajoutons que la *Chronik* paraît huit fois par an.

Chacun des derniers fascicules de la publication viennoise *Die Graphischen Künste* contient une étude intéressante et consciencieuse, qu'il conviendrait d'analyser. Le défaut d'espace nous contraint à signaler seulement ces précieux travaux : la biographie critique du peintre de portraits et de genre viennois Waldmüller (1793-1865), par M. Oskar Berggrüen (1887, livraisons IV et V), les articles de M. Bode sur les nature-mortes hollandaises du Musée de Schwerin (1888, I) et sur les Rubens de la collection Lichtenstein (1888, IV), enfin l'essai de M. de Lutzow sur l'*Éducation et le développement artistiques de Raphaël* (1888, II et III). Ce dernier travail est d'une importance exceptionnelle. Essayons au moins d'en résumer les points principaux.

M. de Lutzow s'occupe d'abord de l'enfance de Raphaël et de sa première éducation. Il ne croit pas que, au point de vue spécial de la peinture, Giovanni Santi ait eu sur son fils une grande influence. L'enfant, à peine âgé de onze ans à a mort de son père, n'a guère pu apprendre de lui que les rudiments du dessin

et de la technique des couleurs. En revanche, M. de Lutzow, qui reproche à M. Müntz d'avoir considéré Giovanni Santi comme un peintre un peu bohème et famélique, croit pouvoir affirmer que ce maître a contribué à la formation intellec-



SAINTE CATHERINE.

(Gravure du maître L. Cz.)

tuelle générale de son fils. Il analyse, à l'appui de cette thèse, la chronique rimee de Giovanni, qui prouve en effet son haut degré de culture et son étonnante érudition. Autant il est difficile d'établir un rapport entre les méchantes peintures du père et les chefs-d'œuvre de la première manière du fils, autant il semble que Raphaël se soit inspiré toute sa vie des principes esthétiques développés par son

père, notamment dans le passage où, à propos de son maître préféré, Mantegna, Giovanni énumère et définit les qualités du peintre parfait.

A la mort de son père (1494), Raphaël reste à Urbin, et c'est seulement en 1499 qu'il entre dans l'atelier du Pérugin. Pendant ces cinq ans, il suit les leçons du seul grand peintre qui était alors à Urbin, de celui qui, bien plus que le Pérugin, est son éducateur artistique, de Timoteo della Vite. Cette influence de della Vite, établie déjà par Morelli, est démontrée par M. de Lutzow de la façon la plus décisive. La *Vierge entre les saints Crescent et Vital*, à la Brera de Milan, la *Sainte Marguerite*, appartenant à M. Morelli, les assiettes en majolique du Musée Correr de Venise, enfin l'admirable *Portrait de jeune homme*, à l'Université d'Oxford (représentant, d'après M. de Lutzow, Raphaël lui-même), ces œuvres de della Vite ressemblent, de la façon la plus évidente, aux premières compositions de Raphaël, et présentent même quelques traits que Raphaël gardera jusqu'au bout. M. de Lutzow aborde ensuite l'étude des premiers ouvrages de Raphaël. Le dessin et le tableau du *Rêve d'un chevalier* lui paraissent dater de la même époque : la supériorité du dessin s'explique par l'inexpérience en peinture du jeune homme de quinze ans. Le second ouvrage de Raphaël est le petit *Saint Michel* du Louvre; le troisième et le dernier de cette première manière d'Urbin, est le tableau des *Grâces*, de Chantilly. M. de Lutzow essaie d'établir que chacun de ces trois ouvrages est entièrement pur de l'influence du Pérugin, et que tous trois témoignent, au contraire, de l'influence de della Vite.

Dès son entrée à l'atelier du Pérugin commence pour Raphaël une seconde période : de peintre de genre il devient peintre de Madones. Avec une patience et une pénétration admirables, M. de Lutzow suit, pas à pas, les effets de cette direction nouvelle dans l'œuvre de Raphaël : il analyse successivement les *dessins de vierges* d'Oxford, le dessin de la *Vierge à la grenade* de l'Albertina, le dessin au crayon d'argent de Lille, les études pour le *Couronnement de Marie*, au British Museum, et une série de merveilleux dessins de l'Albertina, témoignant l'effacement progressif de l'influence de della Vite. Dans les livraisons suivantes, M. de Lutzow promet d'étudier les rapports de Raphaël avec Pinturicchio.

M. Bode a annoncé lui-même, dans l'étude qu'il a donnée ici sur les sculptures italiennes du Musée de Berlin, la publication d'un catalogue illustré de cette précieuse collection [1]. Nous sommes trop heureux de laisser la parole, pour rendre compte de cet ouvrage, à un critique plus autorisé. Voici la note que veut bien nous communiquer M. Courajod :

« Les remarquables articles de M. Wilhelm Bode, publiés ici même, ont appris aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ce que sont les belles collections des sculptures modernes du Musée de Berlin. Dans l'organisation des musées royaux prussiens, le département de la « sculpture des époques chrétiennes » correspond à peu près à ce qu'est ou plutôt à ce que devrait être à Paris et au Louvre, le département de la « sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes ». Modeste annexe du département de la sculpture

1. *Musées royaux de Berlin. Description des sculptures des époques chrétiennes*, par Wilhelm Bode et Hugo von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888, in-4° de 263 pages, 68 planches héliographiques et 70 gravures en relief dans le texte.

antique, reléguée, dans le beau monument de Schinckel, au fond des salles du rez-de-chaussée, ce département existait à peine il y a vingt ans, ou du moins ne contenait que les amorces des collections futures. On a pu voir ce qu'il est devenu. Il est l'œuvre personnelle d'un savant plein de goût soutenu par une administration intelligente.

« Le département de la sculpture des époques chrétiennes de Berlin possède actuellement une suite de monuments qui permettent de suivre la marche de l'art en Italie depuis le VIe siècle jusqu'au XVIIe. Scientifiquement et systématiquement formée d'ouvrages originaux, cette collection remplace avec grand avantage, pour l'enseignement, l'album de Séroux d'Agincourt et l'atlas de Cicognara. Appuyée qu'elle est par la plus belle réunion qui existe d'œuvres moulées de la Renaissance italienne, elle a fait du Musée de Berlin le siège prédestiné de l'enseignement de l'histoire de la sculpture italienne. Car nulle part ailleurs, même en Italie, on ne trouverait réuni dans un même local, à portée de l'œil et de la main, un pareil groupement de tous les éléments nécessaires aux démonstrations d'un maître et à l'éducation de ses élèves. C'est un incomparable laboratoire. Reconnaissons donc immédiatement l'excellent esprit scientifique et pédagogique qui préside partout en Allemagne à la formation des musées. On verra bientôt à Berlin, au profit de l'art de la Renaissance, ce qui se voit déjà à Munich, au bénéfice de l'art antique. On entrera indifférent ou même ignorant dans une salle garnie de monuments chronologiquement et rigoureusement classés, et, pour peu qu'on soit doué de clairvoyance esthétique et d'un certain esprit d'analyse, on sortira de cette salle avec des notions très sérieuses sur l'art d'un pays et d'une époque. Une visite au musée de M. Brünn équivaut à des mois de séjour en Grèce. Une visite au Musée de Berlin peut suppléer, dans une certaine mesure, à de longs voyages à travers les monuments de la Renaissance conservés mais encore dispersés sur le sol italien, ou, tout au moins, cette visite doit préparer à ces voyages.

« Si important qu'il paraisse aux yeux de l'administration des musées allemands, le but de l'enseignement historique n'est pas le seul qu'elle poursuive. Cette administration est loin de se désintéresser de la valeur des objets d'art au point de vue esthétique, et elle l'a prouvé en recueillant un grand nombre d'œuvres de premier ordre. Les plus grands artistes de la Renaissance italienne sont représentés dans les galeries du Musée de Berlin.

« Les lecteurs de la *Gazette* le savent maintenant et je n'ai qu'à leur rappeler les noms de Donatello, de Verrocchio, de Mino da Fiesole, de Desiderio da Settignano, de Benedetto da Majano, de Rossellino, de Michel-Ange, de Sansovino, etc.

« L'éminent administrateur à qui l'Allemagne doit depuis quinze ans le prodigieux enrichissement de ses collections, est avant tout un érudit, et il n'a jamais cessé de commenter pour le public, au fur et à mesure de ses acquisitions, les monuments qu'il faisait entrer dans son musée. Le *Journal des Musées royaux de Prusse*, toutes les revues d'art allemandes, des brochures isolées et des volumes récapitulatifs en ont donné, par des descriptions et par des images, la primeur au monde savant. Il y a quelques mois le public français a été initié, par la voie de la *Gazette*, aux anciens et aux derniers développements des collections berlinoises. Il restait, pour la sculpture, à en dresser le catalogue officiel, et c'est ce que M. Bode, avec la collaboration de son adjoint, vient de faire en résumant ses précédents travaux.

« Ce catalogue (en voici le titre : *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*) est une œuvre considérable dont nous recommandons vivement la lecture et l'étude à tous ceux que les articles de M. Bode ont intéressés et qui veulent connaître de près l'histoire de la sculpture italienne. C'est le premier catalogue d'un grand musée public qui ait donné la reproduction graphique de *toutes* ou de presque toutes les pièces d'une série particulière de monuments. Car l'éditeur n'a rien négligé pour embellir et perfectionner ce livre, quoiqu'il fût essentiellement scientifique et ne s'adressât qu'à un public restreint.

« L'espace nous fait ici défaut pour analyser complètement un travail aussi important. Nous dirons seulement que le coup d'œil de M. Bode nous paraît généralement sûr et très clairvoyant. Ses attributions, qu'elles soient instinctives ou raisonnées, spontanées ou longuement déduites, nous semblent presque toujours très soutenables. Si quelques-unes d'entre elles vous surprennent au premier abord parce que vous n'êtes pas suffisamment préparé, méditez et vous ne tarderez pas à reconnaître qu'elles peuvent se justifier par quelque bonne raison. On n'imagine pas tout ce qu'il y a de considérants judicieux sous tel jugement sommairement formulé, qu'un œil superficiel pourrait imprudemment supposer révisable. Le diagnostic de M. Bode est presque partout d'une indiscutable justesse. Il a fait en même temps de véritables découvertes. On s'en aperçoit à la lecture du catalogue quand, après avoir douté tout d'abord de telle ou telle attribution nouvelle, on finit ordinairement par être convaincu ou au moins fortement ébranlé. Est-ce à dire que j'accepte comme définitifs tous les classements de l'auteur ? Je lui soumettrai peut-être, dans une prochaine analyse, quelques petites observations sur d'infimes points de détail ; mais je tiens à déclarer dès aujourd'hui que je partage sa doctrine d'une façon générale et que j'adhère à la plupart de ses conclusions. Voilà un livre qui fera certainement faire de grand progrès à la critique et à l'histoire de l'art. »

La livraison d'août 1888 des *Bayreuther Blätter* est entièrement remplie par une très belle étude de M. H. Thode sur Albert Dürer. L'éminent professeur de l'Université de Bonn s'efforce de montrer dans les peintures et les écrits du maître de Nuremberg une aspiration incessante vers un art complet, alliant la pureté de sentiment à la beauté de la forme. Cette union du sentiment et de la forme, cette réalisation complète d'un art allemand, Wagner seul a su les créer : mais il convient de saluer en Dürer le prophète et le précurseur de ce mouvement artistique.

T. DE WYZEWA.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS CONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

WATTEAU

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

Dès les premières années de sa jeunesse, Watteau, que quelques-uns ont regardé comme un esprit chimérique et qui, loin de là, fut toujours infiniment sérieux, avait une préoccupation dans l'âme : il voulait dessiner. Son ambition constante était de savoir la forme humaine et de l'exprimer dans la vérité de son mécanisme conscient ou involontaire, dans la souplesse du repos ou du mouvement. C'est à peine s'il avait trouvé à Valenciennes les rudiments de cette patiente étude ; plus tard, il pouvait apprendre bien des choses chez Gillot et chez Claude Audran ; mais l'un s'amusait au caprice ironique, l'autre s'enfermait dans le

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. Ier, p. 5.

décor, et chez aucun d'eux Watteau n'était mis en présence de la leçon qu'il jugeait alors la plus salutaire, le modèle vivant.

Or, le modèle était à l'Académie royale. Son ami Spoede lui avait parlé bien des fois de ces longues séances où les élèves, guidés par un professeur changé chaque mois, dessinaient d'après le vif, et, même en un temps où l'exactitude graphique n'était pas la muse adorée, apprenaient presque sans le vouloir les éléments essentiels de la forme, la construction intérieure et les morbidesses de l'enveloppe qui recouvre l'armature cachée. N'était-ce pas là ce que Watteau voulait savoir? En outre, l'Académie distribuait tous les trois mois des prix de quartier pareils à celui que Spoede avait obtenu, et tous les ans, elle organisait un concours solennel dont le résultat impliquait pour le vainqueur, non un bénéfice certain, mais une espérance. En ce moment surtout où le roi faisait la guerre sur les frontières du Nord et où la situation du Trésor empêché rendait les largesses difficiles, l'Académie n'avait nullement qualité pour accorder la haute récompense qui devait plus tard s'appeler le prix de Rome : elle se bornait, ainsi que le disent les textes, à signaler à l'attention du surintendant des bâtiments ceux de ses élèves qui étaient le mieux en état de profiter d'un voyage en Italie. Plus tard, le surintendant prenait les ordres du roi, et, suivant les circonstances, que la question d'argent dominait d'ordinaire, le candidat voyait son rêve réalisé ou était condamné à perdre toute espérance.

Ces perspectives, et plus encore l'assurance de pouvoir dessiner à son aise d'après le modèle vivant, séduisirent Watteau. Bien qu'il ne fût pas de tempérament fort académique — il l'a suffisamment prouvé plus tard — il se fit inscrire au nombre des élèves de l'Académie.

Les registres de la compagnie n'étant pas d'un abord facile alors qu'ils étaient manuscrits, nos prédécesseurs n'ont point connu exactement les faits qui se rapportent au passage de Watteau à l'école; mais aujourd'hui que ces précieux documents ont été imprimés par les soins de la Société de l'Art français, il est possible de préciser certaines dates et de dire comment l'artiste de Valenciennes a complété à l'Académie l'éducation commencée chez Gillot et chez Audran. On verra qu'il prit au sérieux son rôle d'étudiant et qu'il n'eut point maille à partir avec ses maîtres, comme ceux de ses camarades — le jeune Lancret, par exemple, — qui, malgré les prohibitions réglementaires, persistaient à porter l'épée et furent un instant exclus de l'école.

C'est le 6 avril 1709 que le rédacteur des procès-verbaux eut à écrire pour la première fois le nom de Watteau. Ce jour-là l'Académie procède à une opération importante. Elle examine les esquisses faites « sur-le-champ » par les élèves et elle dresse la liste de « ceux qui sont capables de travailler pour les grands prix ». Avec deux sculpteurs, cette liste comprend cinq peintres : Hutin, Vernansal l'aîné, Grison, Parrocel et Watteau. L'Académie décide en outre que les candidats travailleront « dans les loges que l'on fera incessamment construire dans les lieux ordinaires ». La scène, comme on sait, se passe au Louvre où l'Académie est installée depuis 1692.

Du 6 avril au 23 août, silence complet. On a donné aux concurrents deux sujets tirés de la Bible : le *Retour de David après la défaite de Goliath* et *Abigaïl apportant des vivres à David*. Watteau est en loge, et il travaille. Le 23 août, la compagnie décide que les ouvrages des étudiants seront publiquement exposés le jour de la Saint-Louis, et que les académiciens voteront dans le courant de la semaine. Le samedi suivant (31 août), on ouvre les boîtes où les suffrages ont été déposés. Le scrutin ayant été dépouillé en la manière ordinaire, le premier prix de peinture est attribué à Antoine Grison, le second à Antoine Watteau. Des maîtres considérables ont signé le procès-verbal de la séance : il y avait là Coyzevox et Girardon, Jouvenet et le vieux Lafosse, qui allait devenir le protecteur de Watteau, Rigaud et Largillière, le pastelliste Vivien, l'animalier Desportes, c'est-à-dire d'honnêtes gens qui avaient le droit d'avoir une opinion sur la peinture. Pourquoi ont-ils donné le premier prix à Antoine Grison? Le pauvre Grison n'a pas d'histoire. Le lecteur, j'en suis sûr, aurait voté pour Watteau. Mais, fût-elle composée de demi-dieux, il est bien difficile à une Académie, lorsqu'elle juge des travaux d'élèves, d'avoir une claire prévision de l'avenir.

Ce tableau du concours de 1709 a disparu et nous n'en saurions rien dire. Quelqu'un l'a vu cependant, et en a parlé : c'est le fidèle Julienne. Après avoir raconté que Watteau remporta le second prix, il ajoute : « On vit briller dans le tableau qu'il fit à ce sujet les étincelles de ce beau feu qu'il fit paroître dans la suite. » Il n'en est pas moins vrai que Watteau n'avait eu que le second prix, que cette déconvenue, succédant à une espérance chèrement caressée, dut lui porter un coup sensible, car, on l'a dit, il était de nature mélancolique et, chez lui, tout insuccès ou même toute contrariété provoquait un accès de tristesse. Hâtons-nous d'ajouter que ce que nous écrivons là n'a qu'un caractère conjectural et ne s'appuie sur aucun

fait positif : en effet, à partir du concours de 1709, et pendant plus de deux ans, l'histoire est muette sur Watteau. C'est alors sans doute que se place un voyage à Valenciennes, voyage certain, puisque tous ses amis en parlent, mais qu'il est impossible d'accrocher au clou d'une date précise. En combinant les récits des biographes avec les faits que nous venons de rapporter, on arrive aux probabilités suivantes :

Pendant les premiers mois de 1709 et sûrement jusqu'au 25 août, jour où les tableaux des élèves furent publiquement exposés, Watteau avait travaillé à l'Académie royale sans déserter l'atelier d'Audran. Si occupé qu'il fut, il avait, « à ses temps perdus », comme dit Gersaint, peint un petit tableau sur cuivre représentant un *Départ de troupe*. Pourquoi avait-il choisi un sujet militaire, lui qui semblait si pacifique et « même un peu berger », ainsi que Caylus devait l'écrire plus tard ? Parce qu'il se souvenait toujours des spectacles qui avaient intéressé sa curiosité d'enfant. En ses premières années, Watteau avait vu beaucoup de soldats à Valenciennes et dans les environs. Les campagnes du Hainaut étaient alors sillonnées par des bataillons en marche. Il vit à sept ans les troupes qui revenaient du siège de Mons, à huit ans, celles qui, conduites par Vauban, allaient investir Namur. Après un assez long entr'acte, la guerre recommençait sur la frontière. L'affaire d'Audenarde est de 1708 ; Marlborough et le prince Eugène devenaient menaçants et Malplaquet se préparait (11 septembre 1709). En allant à son travail, Watteau voyait tous les jours des troupes partir pour l'armée de Flandre ; dans les ateliers de l'Académie, la jeunesse ne parlait que de batailles et de villes assiégées.

Le *Départ de troupe* terminé, Watteau, disciple courtois, ne manqua pas de le montrer à Claude Audran. Le faiseur d'arabesques fut d'abord très surpris : il avait employé son élève à peindre des figurines dans ses panneaux décoratifs, mais il ne le croyait capable ni de mettre en scène une composition à nombreux personnages, ni de le miniaturer si finement sur le cuivre. Au dire de Gersaint, cet étonnement se serait mêlé d'un certain effroi. Audran comprit que Watteau pouvait le quitter, et, désolé à la pensée de perdre un pareil collaborateur, il ajouta aux compliments qu'il prodigua au jeune peintre le conseil de renoncer à ces sujets anecdotiques et de revenir au décor si digne d'intéresser un artiste et qui, en présence de la mode régnante, lui garantissait des bénéfices assurés. A ce moment de sa vie, Watteau ne connaissait pas encore très bien les hommes ;

A Paris rue de la Cette Reine
On vend les gravures et Ruans
Pour le Vente et par la fonderie,
Et se trouve chez Mirgete
A l'enseigne de la Mitte
Ne pas se pas être mentis les

Ils marchent avec une peine douce,
La dure et fatiguante Route
Mais ils vont allant hébergé
Aux depens du premier Village
Ils vont se dédommager
De la fatigue du Voyage.

Recrue
allant joindre le Regiment

Gravé à Paris chez Lorenz rue de la Harpe aux Armes de France A.P.B.

mais il était assez fin pour deviner ce qu'on ne lui disait pas, et il eut dès lors la conviction, d'abord que son tableau était bon, et ensuite que Claude Audran ne le laisserait pas partir sans lutte. Or, il avait la secrète ambition de s'affranchir. Il ne voulait cependant pas rompre brusquement avec un maître qui l'avait bien accueilli et lui avait procuré du travail. Il reconnut la nécessité d'avoir recours à un prétexte : ce prétexte n'était pas difficile à trouver. Il avait alors, dit Gersaint, « un petit désir de revoir ses parents ». C'est cette considération, très légitime d'ailleurs, que Watteau invoqua pour vaincre les résistances d'Audran.

Mais, pour entreprendre le voyage de Valenciennes, il fallait quelque argent. A cette époque, Watteau n'avait fait aucune économie. Il alla conter sa peine à son ami Spoede. Celui-ci proposa de vendre le *Départ de troupe* que son jeune camarade venait d'achever et dont Audran avait reconnu les mérites. Watteau ayant trouvé la combinaison ingénieuse, Spoede porta le tableau chez Sirois, beau-père de Gersaint. Sirois s'y connaissait, mais il était marchand et, dans cette circonstance, il resta fidèle à la cruelle loi des affaires. Watteau n'étant pas coté sur la place, le prix du tableau fut fixé à soixante livres, et le marché ayant été immédiatement conclu, l'artiste, enchanté et presque riche, put partir pour Valenciennes.

Comme les livres sont très brefs sur J.-J. Spoede et qu'ils en parlent même assez inexactement, j'ouvrirai ici une parenthèse pour dire ce qu'a été l'ami de Watteau. Les musées l'ont traité du haut de leur grandeur et n'ont pas recueilli ses œuvres, mais nous en connaissons quelques-unes. Elles sont toutes postérieures à 1709. A ce moment, le peintre anversois, dont la vie commence au XVIIe siècle et doit se prolonger jusqu'au 26 novembre 1757, est encore très jeune; c'est à peine s'il vient de quitter l'école académique où il a remporté plusieurs prix de quartier. Plus tard, il s'occupa un peu de tout, même d'enseignement, car, d'après Mariette, il aurait été, vers 1719 ou 1720, le maître du pastelliste La Tour. Il peignait volontiers des animaux et c'est là une aptitude flamande qu'il conserva toujours. Les tableaux qu'il exposait en 1725 à la place Dauphine représentaient des animaux. La même date se lisait sur une peinture de la vente Covillard (1849), où étaient groupés un lièvre, une sarcelle et des légumes. A Paris, chez le Dr Maximin Legrand, on peut voir *Un chien et une perdrix* et *Deux lièvres dans un paysage*, tableau signé et daté *J. Spoede, 1736*. Ce sont les œuvres d'un Flamand, qui a fort oublié le langage du pays natal et qui peint à la française avec un peu de

sécheresse. Spoede a fait aussi des compositions caricaturales, comme la *Caducité de Nicolas Bolureau, doyen des maîtres peintres*, dessin que Guélard a reproduit dans une estampe dont la publication est annoncée par le *Mercure* de décembre 1743. De bonne heure, Spoede s'était affilié à l'Académie de Saint-Luc, où il finit même par conquérir le titre de recteur perpétuel. Il a pris part aux expositions organisées par la corporation en 1751, 1752 et 1753. Le dépouillement des catalogues montre qu'il avait toutes les ambitions. Avec des tableaux d'animaux et de gibier, il peignait une *Fête bachique*, un *Combat de hussards* et des sujets tirés de la Fable. Le 2 avril 1883, nous avons vu vendre une de ses mythologies, le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite* (signé *I. I. Spoude*), composition un peu fade où la recherche des colorations rosées révélait un contemporain de Lemoyne, inclinant vers le décor de pacotille. Tel était, ou du moins tel fut plus tard l'idéal du peintre médiocre, mais galant homme, dont l'assistance, fort à propos sollicitée et obtenue, permit à Watteau de revoir son pays [1].

Nous l'avons dit : la date de ce voyage à Valenciennes n'est fixée par aucun document précis. Entre le 31 août 1709, où l'artiste obtient le second prix, et le 30 juillet 1712, jour où l'Académie s'occupera de nouveau de lui, il y a un hiatus dans l'histoire de Watteau. Son dernier biographe, John Mollett, est de ceux qui acceptent, pour la promenade à Valenciennes, la date de 1709. Nous aimerions qu'une pièce vînt authentiquer cette conjecture, vraisemblable d'ailleurs, et que les récits de Gersaint et des autres ne démentent pas. Dans cette hypothèse, Watteau revient à Valenciennes au lendemain de la bataille de Malplaquet (11 septembre), et il nous est ainsi permis d'expliquer comment il a connu un personnage qui devait devenir un de ses plus fidèles amis. Parmi les soldats français qui, ce jour-là, eurent le plus à se plaindre de la virtuosité des troupes du prince Eugène et de Marlborough, il y avait un Marseillais spirituel et brave, Antoine de la Roque. Il était exempt dans la compagnie des gendarmes du roi. Sa mauvaise fortune voulut qu'il eût la jambe gauche fracassée par un boulet. Malplaquet est assez voisin de Valenciennes. Le gendarme blessé se fit transporter dans cette ville où l'on eut pour lui tous les soins que mérite un homme d'esprit. C'est alors sans doute que Watteau connut Antoine de la Roque qui devint

1. Voir, sur Spoede, les livrets de l'Académie de Saint-Luc, publiés par M. Guiffrey, et les *Nouvelles Archives de l'Art français*, V, p. 234.

bientôt le camarade et l'acheteur du lendemain. Si, au temps de sa première manière, qui dura jusqu'en 1714, époque où il quitta le service, la Roque n'était qu'un brave soldat, il avait déjà cependant des velléités littéraires ; il songeait peut-être aux paroles de ses deux opéras, *Médée et Jason* et *Théonoé*. Il ne lui était guère permis alors de prévoir qu'il serait plus tard directeur du *Mercure;* mais, dès son séjour forcé à Valenciennes, il regardait les tableaux, il les aimait, il était le créateur futur de la charmante collection qui fut vendue en 1745 et dont il ne nous reste plus que le catalogue. C'est cette passion pour les œuvres d'art qui fit d'Antoine de la Roque un ami de Watteau et qui prolongea leur liaison jusqu'à la mort du peintre. Plus tard l'artiste et l'ancien gendarme du roi se retrouvèrent à Paris. Bien des fois ils dînèrent ensemble chez Gersaint, et Watteau peignit le portrait de son ami, une béquille à la main, comme il sied à un invalide dont la jambe se souvient encore d'une ancienne blessure. C'est le portrait que Lépicié a gravé et que nous avons vu vendre en 1850 à la vente de la bizarre collection du général Despinoy, où le Louvre aurait pu l'acheter pour une somme dérisoire [1].

Watteau ne demeura pas longtemps à Valenciennes. Il eut cependant le loisir d'y travailler. La notice de Julienne nous fournit même à ce propos un mot curieux et qui n'a pas encore été utilisé. Le biographe raconte qu'il fit alors « quelques tableaux, entr'autres plusieurs études de camps et de soldats d'après nature ». Nous tenons là le Watteau militaire, si imprévu en un moment où Martin marche avec plus de bonne volonté que d'esprit dans les sentiers de Van der Meulen, et où Charles Parrocel n'a pas encore pris la parole. Le sujet d'un des tableaux que Watteau peignit à Valenciennes nous est connu par les souvenirs de Gersaint : c'était une petite peinture sur cuivre, une *Halte d'armée*, que Sirois lui avait demandée pour faire pendant au *Départ de troupe*. Le tableau achevé, il l'envoya à son acquéreur, qui, plus généreux que la première fois, le paya deux cents livres, prix fixé par Watteau lui-même.

De cette époque datent, sinon comme réalisation, du moins comme principe, tous les tableaux, tous les dessins où Watteau, prenant pour texte les spectacles qu'il a sous les yeux, met en scène les soldats de l'armée royale avec leurs équipages de mulets chargés de provisions, les vivandières allaitant des marmots, et d'autres femmes,

1. Antoine de la Roque a longtemps survécu à Watteau. Il est mort le 3 octobre 1744. V. Clément de Ris, les *Amateurs d'autrefois*, 1877, p. 209.

ESCORTE D'ÉQUIPAGES, PAR WATTEAU.

(Fac-similé de la gravure de La Cars.)

sans grades dans le régiment, qui avaient pour mission de consoler les fantassins fatigués d'une longue marche. A cette catégorie d'œuvres, alors absolument nouvelles, appartiennent les deux tableaux de Sirois dont nous aurons à reparler, la *Recrue allant joindre* que Watteau a gravée dans une eau-forte terminée par Thomassin, et qu'il a également peinte sur un panneau assez délabré qui, en 1875, était entre les mains de M. A. Sichel, et l'*Escorte d'équipages*, dont Laurent Cars nous a laissé une si fine estampe et que Julienne a longtemps possédée. Mariette en parle comme d'un tableau merveilleux. On remarquera que ces compositions militaires et d'autres scènes analogues ont pour cadre des paysages où l'on voit à l'horizon le toit pointu d'une église. Ce décor n'était pas imaginaire, comme ceux que Watteau peignait chez Audran. C'est la nature telle qu'il la voyait en sortant de l'enceinte de Valenciennes, c'est la véritable campagne flamande. Et quant aux soldats qui animent les perspectives, ils sont eux-mêmes dans la réalité et dans l'histoire. C'est l'armée de la vieillesse de Louis XIV, celle que commandait Villars et qui combattit à Malplaquet et à Denain, dans le propre pays de Watteau. Ces épisodes de la vie militaire, œuvres d'un peintre très jeune, sont déjà d'une haute valeur. L'esprit y abonde; même dans les compositions les plus compliquées, l'arrangement des groupes et des figures révèle une maturité précoce, et Watteau y fait voir ce qu'il sera toute sa vie : le peintre du mouvement et du geste vrais. Dans la *Recrue allant joindre*, et, au second plan de l'*Escorte d'équipages*, il y a des soldats qui marchent chargés de leurs armes et de leur fourniment : ces figurines, sveltes, légères, un peu dansantes, comme si une musique cachée rythmait la cadence de leurs pas, sont d'une désinvolture adorable. Il est dès lors certain que, pour un artiste qui, sortant à peine de l'école, sait donner à ses personnages tant de mouvement et de souplesse, aucune attitude ne sera difficile. L'homme en action sera décrit et photographié au vif, et la femme aussi, avec sa grâce coulante et ses fins glissements de couleuvre.

Quelques-uns des tableaux militaires de Watteau étant perdus, un intérêt considérable s'attache à l'étude de ceux que d'heureuses circonstances ont préservés de la destruction. Les deux petits cuivres vendus à Sirois au moment que nous avons indiqué sont-ils de ce nombre ? On sait qu'ils ont été gravés par C.-N. Cochin et que les estampes sont de la grandeur des originaux. M. Edmond de Goncourt, persuadé que ces tableaux étaient chez Crozat, baron de Thiers, collection acquise par Catherine II, a posé la question de savoir s'ils

ne se retrouveraient pas aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. Il n'a pas vu l'Ermitage, mais il a consulté le catalogue de ce splendide Musée (édition de 1871) et il y a trouvé, sous les n°s 1504 et 1505, l'indication de deux Watteau, les *Fatigues de la guerre* et les *Délassements de la guerre*, gravés, le premier par Scotin, le second par Crépy fils. Ce sont des peintures sur cuivre de fort modestes dimensions (H. 0^m^,22; L. 0^m^,33). Tout démontre qu'elles forment pendants et qu'elles sont de la même époque. M. de Goncourt se demande à ce propos si le rédacteur de l'inventaire de l'Ermitage n'a pas commis une erreur et si ces deux tableaux, changeant de titre en raison de l'analogie des sujets, ne sont pas ceux qui ont été gravés par C.-N. Cochin. Nous hésitons à admettre cette hypothèse qui nous avait séduit d'abord. L'origine des deux peintures de Saint-Pétersbourg n'est pas douteuse. Le catalogue de l'Ermitage déclare formellement qu'elles proviennent de la collection Crozat. Or, nous ne sommes pas sans quelques informations sur les chefs-d'œuvre que l'héritier du financier avait réunis dans l'hôtel de la place Vendôme. Hébert, décrivant en 1766 cette galerie fameuse, inventorie, dans le cabinet à la suite de la bibliothèque, « deux petits tableaux de Watteau, qui sont une *Marche de troupe* et une *Halte*[1]. Pas de description. Ce silence est fâcheux, car M. Braun ayant négligé de photographier les n°s 1504 et 1505, nous ne pouvons les comparer avec les estampes de Cochin et préciser ce qui reste flottant dans notre souvenir. En effet, ces deux cuivres de Saint-Pétersbourg, nous avons eu la joie de les voir en 1883, et notre impression d'alors est que ces peintures peuvent fort bien être celles que Scotin et Crépy fils ont gravées, c'est-à-dire les *Fatigues de la guerre* et les *Délassements de la guerre*. Dans tous les cas, elles datent du même moment que les petits cuivres achetés par Sirois. C'est là ce qui importe. Elles sont infiniment spirituelles; mais ce n'est pas seulement en ce sens qu'elles restent à jamais curieuses. Elles marquent pour nous le point de départ de Watteau et l'état de son idéal aux environs de 1710.

Or, à cette époque, Watteau n'est nullement coloriste, ou du moins il ignore la théorie vénitienne qui consiste à obtenir l'harmonie avec les contrastes : il est presque monochrôme, faisant passer les tons les uns dans les autres et cherchant l'unité dans la note brune ou marron. Pas un bleu, pas un rose, pas un point argentin, et s'il y a çà et là quelques traces de verdures, les feuillages sont ceux de l'automne. Ce

1. Hébert, *Dictionnaire pittoresque*, 1766, t. I, p. 101.

coloris aux chaleurs rousses est celui d'un moment où Lemoyne, qui n'a pas beaucoup plus de vingt ans, hésite encore à commencer sa réforme et où Watteau n'y songe pas davantage. C'est la palette sobre, sinon indigente, d'un contemporain de Lafosse, de Bon Boullogne et des successeurs de l'école de Versailles. Et cette monochromie, cherchée dans les tons du bois, dans les tons du cuir, explique ce que Gersaint a voulu dire, lorsque, parlant des tableaux peints pour Sirois, il écrit qu'ils « avoient un coloris vigoureux et un certain accord qui les faisoit croire de quelque ancien maître ». Nous sommes en effet au point initial. Il faut avoir vu les deux peintures de Saint-Pétersbourg pour savoir que Watteau est parti du brun pour aller au fleuri.

Cette caractéristique est intéressante à signaler. Je crois deviner qu'elle devait se retrouver dans un petit tableau qui ne nous est plus connu que par l'estampe que Moyreau a gravée sous le titre le *Défillé* (*Decursus*), car il est curieux que les chalcographes du temps de Louis XV aient eu la rage de traduire en un latin quelquefois baroque les titres français des peintures de Watteau. Le *Défillé*, qui a appartenu à Julienne, et plus tard au prince de Conti (1777), à Ménageot (1778), à l'orfèvre Dubois (1784), est une composition animée et charmante. A droite, des cavaliers cachés en partie par un pli du terrain descendent une pente; à gauche, des officiers, vus de dos, forment l'arrière-garde; près d'eux, une vivandière tenant un broc à la main : au fond, sur un monticule, une citadelle et dans le lointain, l'éclat fulgurant d'une poudrière qui fait explosion. Ce tableau est, sinon perdu, du moins égaré. Et c'est pourquoi il m'a paru intéressants d'acquérir en 1878, à la vente de M. de Saint-Remy, une réduction du *Défillé*, que le catalogue, ignorant la gravure de Moyreau et les uniformes de 1710, présentait sous le nom de Casanova. Je supplie le lecteur de croire que je ne m'imagine pas avoir un original de Watteau : ces glorieuses aventures n'arrivent qu'aux protégés des dieux. Mais ma petite copie est du temps et elle est instructive, puisque nous ne savons plus ce qu'est devenu l'exemplaire princeps. Sauf un coin du ciel où éclate une note bleue, de ce bleu flamand que nous connaissons par Huysmans de Malines, le tableau n'admet pas de tons clairs et se construit avec des tons bruns et un peu brouillés. Le sujet, qu'on ne peut rattacher à aucun fait précis, bien que l'armée de Villars ait dû voir sauter plus d'un magasin à poudre, appartient à cette série d'anecdotes militaires pour lesquelles Watteau a fait tant d'études pendant son séjour dans sa ville natale.

Quand revint-il de Valenciennes? Nous ne le savons pas. Mariette l'a ignoré ; mais c'est lui qui nous apprend qu'à son retour à Paris « après son voyage de Flandres », l'artiste alla demeurer chez Sirois. Son intimité avec l'honnête marchand devint dès lors très étroite. Watteau, installé dans la maison, n'eut donc aucun effort à faire pour se lier avec Gersaint qui était déjà ou qui allait devenir le mari d'une des filles de Sirois. Et c'est même à ce propos que Mariette nous parle du portrait de femme en habit de chasseuse que Benoit Audran a gravé sous le titre *Retour de chasse* (*Venationis reditus*). D'après une tradition dont on ne connaît pas l'origine et dont on retrouve la trace dans l'inscription manuscrite consignée sur l'épreuve du Cabinet des Estampes, ce portrait serait celui de Mme de Vermanton, nièce de Julienne. Mariette est d'un autre avis. Cette jeune victorieuse au justaucorps serré à la taille et coiffée d'un tricorne qu'agrémente un nœud de ruban, serait « une des filles du sieur Sirois ». Comment l'aurait-il dit, s'il ne le savait pas?

Dans la biographie de Watteau, telle qu'on essaie de la reconstituer d'après les textes, l'année 1711 est remplacée par une page blanche. Il y a là une lacune que rien n'est venu combler. Mais pour 1712, nous sommes moins ignorant : un fait intellectuel d'une importance capitale se produit dans la vie du jeune maître : il entre en relation avec Pierre Crozat et il travaille pour lui. Desplaces, Renard du Bos, Fessard et Audran ont gravé d'après Watteau quatre planches représentant les *Saisons*. Ces tableaux de forme ovale et d'une dimension inusitée pour le maître (H. 4 pieds 5 pouces, l. 3 pieds 9 pouces) ont été peints par Watteau pour la salle à manger de l'hôtel Crozat. On n'en peut guère parler que d'après les gravures[1]. Sur ces quatre peintures, Caylus est curieux à entendre. Les *Saisons*, dit-il, « sont presque demi-nature et quoiqu'il les ait exécutées d'après les esquisses de M. de La Fosse, on y voit tant de manière et de sécheresse qu'on n'en sçauroit rien dire de bon ». On reconnaît là le langage d'un ami. Mais ce n'est pas seulement la bonne grâce qui manque aux paroles de Caylus : c'est aussi l'exactitude. En 1712, Watteau a vingt-huit ans ; il a déjà fait preuve d'invention et d'esprit et il n'a nul besoin des esquisses de La Fosse pour peindre

1. Ainsi que le rappelle M. E. de Goncourt, deux de ces toiles, l'*Été* et l'*Hiver*, figuraient en 1786 à la vente du duc de Choiseul, en 1791 à celle de Lebrun. Depuis lors, on les perd de vue. Nous devons dire cependant que, d'après Clément de Ris, l'*Hiver* (était-ce l'original ou une copie ?) se trouvait, avant 1858, « singulièrement détérioré » au château de Chenonceaux (*Les Amateurs d'autrefois*, p. 190).

les *Saisons* de la salle à manger de Crozat. Il suffit d'ailleurs de regarder les estampes, et particulièrement celle du *Printemps*, où Flore, sans draperie et sans parure, apparaît couronnée par Zéphyre, pour reconnaître aux traits des visages, à l'accent des parties nues, que nous sommes en présence de Watteau et non de La Fosse. Un fait répond du reste aux insinuations de Caylus. M. de Goncourt possède les dessins originaux du *Printemps* et de l'*Automne*. « Ces académies, dit-il, sont du dessin le plus accentué et le plus caractérisé de Watteau. » Il ne reste donc rien de l'affirmation de Caylus : l'ancien mousquetaire s'est trompé.

Mais, au point de vue biographique et pour l'histoire du talent de Watteau, il est intéressant de voir le jeune peintre conquérir ses entrées chez le financier Crozat. Un monde nouveau va s'ouvrir pour lui. Il y avait, dans l'hôtel de la rue de Richelieu, un splendide entassement de merveilles. C'est là que Watteau vit pour la première fois les œuvres des Vénitiens, c'est là qu'il apprit à peindre ces carnations chaudes et giorgionesques dont on ne se lasse pas d'admirer les colorations ambrées. En 1712, au moment où il travaillait aux *Saisons* de la salle à manger, Watteau ne put prendre qu'un avant-goût des richesses que renfermait l'hôtel de Crozat ; mais sa cohabitation avec les maîtres de Venise devint plus fraternelle et plus intime lorsque, comme on le verra tout à l'heure, il eut, quelque temps après, la bonne fortune de venir demeurer chez le grand amateur et de pouvoir étudier librement dans son musée.

Watteau rencontra d'ailleurs chez Crozat des personnages de marque, et parmi ceux-là il en est un qui eut une heureuse influence sur sa destinée. Charles de La Fosse habitait l'hôtel depuis 1707 : il y avait peint une galerie où l'on voyait la *Naissance de Minerve*, et l'on admettra difficilement, que La Fosse, vieilli, mais valide encore, ne soit pas quelquefois descendu du logement qu'il occupait avec sa femme, pour voir les peintures que Watteau exécutait dans la salle à manger. Il aimait d'ailleurs la jeunesse et prenait plaisir à l'encourager. A l'Académie royale, il était parvenu au grade de recteur et se montrait assidu aux séances du samedi. Si quelqu'un a pu, avec une autorité persuasive, faire comprendre à Watteau que sa situation dans l'art était irrégulière et qu'elle l'exposait à recevoir un jour la visite indiscrète des gardes de la corporation de Saint-Luc, c'est assurément Charles de La Fosse. Les observations du vieux praticien étaient la sagesse même. Pour avoir le droit de faire librement de la peinture, pour se soustraire aux possibilités d'une saisie, il fallait

Watteau pinx

L Muller sc

MEZZETIN

(Tableau du Musée de l'Ermitage)

Imp Ch Chardon

être affilié soit à la jurande des maîtres, soit à l'Académie royale. Cette nécessité, que démontraient des procès fréquents, était reconnue par tous ceux qui tenaient le pinceau. Gillot lui-même, si amoureux de l'indépendance et si difficile à enrégimenter, l'avait comprise et il s'était fait agréer en 1710.

La rencontre de La Fosse et de Watteau chez Crozat nous paraît tellement vraisemblable que nous n'hésitons pas à proposer un amendement aux textes imprimés et une modification au récit de l'aventure légendaire qui en 1712 entr'ouvrit au jeune peintre les portes de l'Académie.

Le récit que nous voudrions discuter et corriger, c'est celui que Gersaint a introduit dans sa touchante notice sur Watteau. Il a personnellement connu le maître de Valenciennes; et, pour la période de jeunesse, il a reçu les confidences de son beau-père Sirois, l'acheteur du premier tableau. Gersaint est sérieux, il n'est pas accoutumé de parler au hasard. Mais comment n'être pas frappé des singularités que présente sa relation en ce qui concerne les préliminaires de l'entrée de Watteau à l'Académie? On se souvient de quelle façon il raconte les choses. Watteau aurait eu depuis longtemps le désir de faire le voyage d'Italie, et ce voyage il aurait voulu le faire aux frais du roi. Il avait été battu au concours de 1709, puisqu'il n'avait obtenu que le second prix; mais le concours n'était pas le seul moyen qui permît de passer les Alpes. Watteau savait par divers exemples qu'une subvention exceptionnelle avait plus d'une fois été octroyée, soit à des vaincus du concours annuel, soit même à des artistes qui n'avaient pas osé affronter la lutte. La protection de l'Académie pouvait lui être d'un grand secours pour obtenir cette faveur. Qui dit royauté dit caprice, et même après l'échec de 1709, une vague espérance restait permise.

Watteau aurait donc imaginé de porter à l'Académie les deux petites scènes militaires qu'il avait vendues à Sirois. Chargé de ses tableaux, « il part, dit Gersaint, et les fait exposer dans la salle par où passent ordinairement messieurs de l'Académie... qui tous jettent les yeux dessus et en admirent le travail sans en connoître l'auteur. M. de La Fosse s'y arrête même plus que les autres et, étonné de voir deux morceaux si bien peints, il... s'informe par qui ils avoient été faits... On lui répondit que c'étoit l'ouvrage d'un jeune homme qui venoit supplier ces messieurs de vouloir bien intercéder pour lui, afin de lui faire obtenir la pension du roi pour

aller étudier en Italie. M. de La Fosse, surpris, donne ordre qu'on fasse entrer ce jeune homme. Watteau paroît : sa figure n'étoit point imposante ; il explique modestement le sujet de sa démarche... « Mon « ami, lui répond avec douceur M. de La Fosse, vous ignorez vos « talens et vous vous méfiez de vos forces : croyez-moi, vous en « sçavez plus que nous ; nous vous trouvons capable d'honorer notre « Académie ; faites les démarches nécessaires, nous vous regardons « comme un des nôtres. » Il se retira, fit ses visites et fut agréé aussitôt.

Ce récit piquant ne prouve qu'une chose, c'est que l'aimable Gersaint avait des aptitudes de journaliste. L'invraisemblance y éclate partout. Le recteur La Fosse disant à Watteau, au Watteau d'avant l'*Embarquement pour Cythère*, « vous en sçavez plus nous », et tenant ce langage en présence de Jouvenet, de Largillière et des principaux officiers de la Compagnie, c'est une invention digne d'un conte de fée. Les papiers de l'Académie sont muets sur cette histoire. Si l'on veut démêler la part de vérité qui se cache peut-être sous l'enveloppe du roman, on doit croire que Gersaint fait allusion à quelque conversation d'antichambre dont les registres académiques n'avaient pas à tenir compte et qui aurait eu lieu avant la séance officielle où Watteau fut agréé. Il est certain que, pendant l'été de 1712, l'Académie fut invitée par le duc d'Antin à choisir parmi les étudiants qu'elle avait couronnés, deux candidats qui lui paraîtraient « le plus en estat de profiter de l'estude de Rome, s'il playt à Monseigneur de les y envoyer ». La Compagnie procéda à cette opération le 11 juillet : elle désigna deux de ses lauréats, le peintre Giral et le sculpteur Nourrisson, qui étaient d'ailleurs dans les conditions réglementaires, puisqu'ils avaient obtenu des premiers prix. Sur Watteau, qui ne pouvait solliciter qu'à titre exceptionnel un vote de faveur, le procès-verbal est muet. Si, par aventure, il a été question de lui, l'événement s'est passé dans la coulisse, entre deux portes, et le secrétaire n'a rien entendu. Du récit de Gersaint, il ne reste qu'une probabilité : c'est La Fosse qui a engagé Watteau à faire ses visites et à se mettre en mesure d'obtenir le titre d'agréé.

Nul doute que Watteau n'y eut déjà songé. L'Académie, nous l'avons dit, c'est le refuge ambitionné par tous ceux qui veulent se soustraire à l'inquisition de la jurande, c'est la protection du roi, c'est le droit de travailler librement. Watteau n'aspire point aux honneurs, mais il veut cesser d'être comme l'oiseau sur la branche qu'agite le moindre souffle. Il suit le conseil que La Fosse lui a

LE PRINTEMPS, PAR WATTEAU.

(Gravure de Desplaces, d'après le tableau de l'hôtel Crozat.)

donné; il fait ce qu'a fait Gillot, il se présente à l'Académie. Le procès-verbal de la séance du 30 juillet nous dira comment les choses se sont passées :

« Aujourd'huy, samedy, trentième juillet 1712, l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, le sieur Antoine Watau, peintre, né à Valenciennes, s'est présenté pour estre reçeu académicien et a faict voir de ses ouvrages. La Compagnie, après avoir pris les voix par les fèves, a agréé sa présentation. Le sujet de son ouvrage de réception a esté laissé à sa volonté... Mons. Coypel et mons. Barrois [ont esté nommés pour voir travailler ledit sieur Wattau. »

Ce texte nous apprend que, pour montrer ce qu'il savait faire, Watteau a, comme l'exigeaient les statuts, fait voir de ses ouvrages. Quels tableaux a-t-il exposés? Il faut oublier ici le récit de Gersaint, qui, en racontant dans une même page deux événements successifs, laisse quelque confusion dans l'esprit. Les peintures que l'artiste a soumises à ses futurs collègues ne sont nullement les deux scènes militaires qu'il avait cédées à Sirois, mais des œuvres plus récentes, et plus conformes à son idéal du moment. Mariette nous apprend que le tableau ou l'un des tableaux sur lesquels Watteau fut agréé à l'Académie est celui que Gérard Scotin a gravé sous le titre les *Jaloux*, et qui, à l'heure où il écrivait, faisait partie du cabinet de Julienne. Cette peinture a couru le monde : d'après M. E. de Goncourt, elle apparaît pour la dernière fois à une vente du 3 mai 1786. Il nous serait doux de la retrouver, car, ignorants et érudits, nous sommes tous logés à la même enseigne et nous ne sommes pas d'une force suprême sur le Watteau de 1712. Mais nous voyons par l'estampe de Scotin qu'à ce moment l'artiste a renoncé à ses anecdotes militaires et est entré dans le monde de la fantaisie et du théâtre. Il a déjà abordé les sujets qui vont faire sa réputation : il obéit aux inspirations empruntées à la comédie amoureuse.

Ainsi qu'on l'aura sans doute remarqué, la formule du procès-verbal de la séance du 30 juillet n'est pas tout à fait pareille à celle qu'employait le secrétaire de l'Académie pour constater qu'un aspirant avait été agréé. D'ordinaire le candidat admis recevait du directeur de la Compagnie l'indication du sujet qu'il devait traiter dans son morceau de réception; il lui était, en outre, prescrit, avant de se mettre au travail, de présenter une esquisse. En ce qui concerne Watteau, ces règles subissent un accroc important et honorable. Pour son ouvrage de réception, qui est le chef-d'œuvre imposé dans toutes les maîtrises, il peindra ce qu'il voudra. La Fosse

l'avait-il recommandé à ses collègues? Par un accident qui me surprend, il n'assistait pas à la séance du 30 juillet; mais le procès-verbal est signé ce jour-là par de très honnêtes peintres : Largillière. Jouvenet, Rigaud, De Troy, Antoine Coypel, sans parler des sculpteurs Legros, Vanclève et Coyzevox. Remercions ces braves gens : en entr'ouvrant à Watteau la porte de l'Académie, en le laissant libre de choisir le sujet de son morceau de réception, ils ont collaboré à l'*Embarquement pour Cythère.*

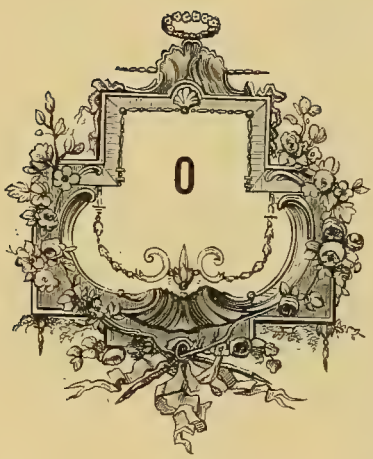
PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

LA

GRAVURE EN COULEURS

(TROISIÈME ARTICLE[1].)



On a pu juger, dans les précédents articles, par combien de moyens la couleur avait cherché à s'emparer de l'estampe et quels intéressants résultats les artistes avaient obtenus. Certains graveurs par exemple, étaient arrivés à réussir parfaitement, par impression, l'imitation des dessins au pastel et à donner l'effet des crayons de couleur; d'autres avaient pris pour but la reproduction des peintures à l'huile ou des colorations de la nature; mais il restait encore à rendre dans leur limpidité et leur vivacité, les aquarelles de fins dessinateurs comme Lavreince ou Baudouin, que ni le *pointillé* ni l'opaque *manière noire* ne pouvaient espérer traduire. Une nouvelle génération de graveurs en couleurs surgit. Marchant dans la voie ouverte par Le Prince, elle s'empare de la transparente *aquatinte*, l'emploie comme base, et décomposant le travail sur autant de planches qu'il y a de couleurs à rendre, arrive à donner, grâce à leur superposition, l'aspect même de l'aquarelle, l'illusion de la gouache. Par la main de ces graveurs coloristes, les visages s'éclairent, les bouches sourient, les chairs prennent des apparences de vie. Sous des ciels vaporeux, les verdures s'estompent dans la brume

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 441; 3e période, t. Ier, p. 29.

des lointains, et le costume clair du dix-huitième siècle éclate au travers du feuillage en notes gaies, ou amuse l'œil dans des intérieurs du plus élégant style.

François Janinet (1752-1813) participait plus que personne à ce goût de recherches et d'inventions qui passionnait les artistes au début du règne de Louis XVI. Le premier, après quelques essais d'aquatinte d'après Gravelot, il complète son effet en appliquant résolument des planches de couleur sur la planche gravée au lavis. Son début est une petite estampe de forme ronde intitulée l'*Opérateur*, qui porte cette mention : *Gravé à l'imitation du lavis en couleur par F. Janinet, le seul qui ait trouvé cette manière, chez l'auteur, maison de M. l'abbé Lucas, rue du Plâtre-Saint-Jacques;* mais il tâtonne encore et nous rangerions volontiers dans cette première période des pièces comme *Tarquin et Lucrèce* et *Joseph et Zaluca*. Janinet demeure alors place Maubert, Hôtel de la Limace.

Dès 1774, l'artiste est assez habile pour produire sa *Marie-Antoinette* à la haute coiffure, l'un des morceaux célèbres de la gravure en couleurs. Le portrait a grande allure dans son cadre mobile, avec les bleus chatoyants du manteau de cour, le velouté des traits, des épaules et de la gorge. Il est regrettable que dans presque toutes les épreuves la tête soit retouchée au pinceau. Rappelons, pour donner une idée de la valeur de ce portrait, qu'une épreuve avant la lettre s'est vendue 2,850 francs à la vente Muhlbacher (1881).

La *Confiance enfantine* et la *Crainte enfantine* datent de 1774-75, et sont des estampes qui rendent fort bien les teintes plates des aquarelles de Freudeberg. Combien nous leur préférons les deux médaillons, l'*Amour* et la *Folie* où le graveur a su garder la vaporeuse couleur de Fragonard. Les tons de chair des *Trois Grâces* sont un peu briquetés parfois sur les épreuves. Ne faut-il pas mettre ce défaut au compte de l'original de Pellegrini, ou tout au moins à celui de l'imprimeur? On doit avoir la pièce « avant les guirlandes » afin de jouir de certains détails dissimulés ensuite sous les fleurs.

Les estampes se succèdent nombreuses et réussies. Voici la *Colonnade du palais Médicis*, à Rome, sous laquelle Robert Hubert nous fait voir les jeunes pensionnaires dessinant les antiques du jardin de la villa, les *Ruines romaines* de Pernet, des *Vues de Paris* d'après de Machy, des pièces d'après Caresme comme la *Bacchante enyvrée* et le *Satyre impatient*, d'autres d'après Charlier célébrant Vénus et son culte. La plus jolie est la *Toilette de Vénus* (1783), aimable reproduction du célèbre tableau de Boucher. Louons le graveur d'avoir habi-

lement saisi les tons argentins particuliers au peintre de la grâce.

Il faut placer ici l'élégante image de *Mademoiselle du T**** (Duthé) dont le piquant profil se reflète dans une glace-psyché. Le dessin de Le Moine a été traduit par Janinet avec une rare justesse. De discrètes teintes roses et bleues couvrent d'une façon limpide un travail exécuté partie à l'aquatinte, partie à la manière du crayon.

Plus ferme dans son modelé, plus vivant d'aspect se montre le portrait de la modiste de la Reine, *Mlle Bertin*, forte personne à la figure intelligente mais commune, la même qui fit, dit-on, une faillite de deux millions. Elle est supérieurement rendue par l'artiste en un petit médaillon ovale, l'un des chefs-d'œuvre, peut-être même, au point de vue de l'assouplissement du procédé, le morceau le plus parfait de la gravure en couleurs. Il décèle chez le graveur une remarquable dextérité : Janinet est alors absolument maître de son art.

Une pièce fort distinguée d'aspect rentre encore dans la catégorie des portraits. Sous le titre des *Sentiments de la Nation*, J.-B. Huet a groupé la famille royale, la reine Marie-Antoinette, le premier dauphin sur ses genoux, assise auprès du buste du roi. Cette jolie estampe ornée de lis et de roses noués de rubans bleus, fut publiée par Janinet en 1781, chez *Isabey, quai de Gesvres*, à l'occasion de la naissance du jeune prince.

N'oublions pas de signaler parmi les cent morceaux de tous genres dus à l'habile graveur, des dessus de tabatières, des garnitures de boutons, où l'on peut voir un fin profil de *Marie-Antoinette*, le portrait de la princesse *Sophie-Wilhelmine*, médaillon de premier choix, enfin des *Vues de Monuments de Paris*.

Aurait-on pu supposer qu'au milieu de ces travaux nombreux et délicats, Janinet, jaloux des lauriers de Pilâtre et de Montgolfier, abandonnerait, momentanément il est vrai, son atelier, pour essayer de tracer dans les airs des routes nouvelles? Les expériences sur les ballons passionnaient alors les inventeurs et la foule. Janinet qui s'intitulait volontiers physicien, en voulant faire avancer la navigation aérienne, se rendit la risée de tout Paris convoqué à ses expériences. Avec l'aide de son ami l'abbé Miollan, il construisit à l'Observatoire une machine plus grande que toutes celles qui avaient été lancées jusqu'alors. On ne pouvait assister à son enlèvement dans les jardins du Luxembourg que moyennant trois livres. L'expérience était fixée au dimanche 11 juillet 1784. Le marquis d'Arlandes et un mécanicien devaient partir avec nos deux amateurs. Mais le ballon

ne put se gonfler. Le public, las d'attendre, franchit les barrières et mit en pièces tout ce qu'il ne put brûler.

Wille, qui assistait à cet autodafé, raconte que « l'abbé Miollan et l'ami Janinet, voyant que tout était perdu, jugèrent prudent de prendre la fuite, sous la protection de la garde cependant, dont bien leur en prit ».

Le pauvre artiste fut traité de voleur et toute la semaine suivante ce ne furent que chansons et caricatures sur leur bouffonne mésaventure. Le plus conspué fut peut-être l'abbé Miollan dont le nom faisait penser à la race féline :

> Au chat, au chat, qu'on s'arme, qu'on le fesse,
> Tandis qu'on est tranquille, il emporte la pièce.

Janinet retourna à ses planches et se consola, par le travail, de ses expériences manquées. C'est alors qu'il produisit ses morceaux les plus importants, comme dimension tout au moins. L'*Indiscrétion*, l'*Aveu difficile*, gracieuses compositions de Lavreince, ont trouvé en lui un interprète aussi élégant qu'expert. La *Comparaison* surtout (1786) passe avec raison pour une des plus agréables estampes qu'un amateur puisse posséder. Le sujet mérite deux mots de description : Deux amies, deux jeunes modistes, sont fort occupées, loin des regards indiscrets, à comparer les fermes contours de leur gorge dévoilée. Le graveur, pour rendre une scène aussi intime dans tout son charme, a prodigué ses tons les plus délicats et déployé à cette occasion une souplesse et un moelleux tout à fait de circonstance.

Il y a une quinzaine d'années on découvrit en Alsace un portefeuille plein d'estampes en couleurs, qui n'était autre chose que le recueil des épreuves d'artiste de Janinet lui-même. Quel régal pour des amateurs ! Quelles épreuves « fleur de coin » ! Les précieuses pièces se dispersèrent à des prix que nous trouverions aujourd'hui modiques. L'*Aveu difficile*, splendide et dans des tons qui ne sont pas ceux des épreuves ordinaires, alla dans la collection Muhlbacher et produisit 3,000 francs à sa vente.

Dans le même genre de sujets, signalons l'*Oiseau privé*, d'après Lagrenée, estampe bien exécutée, très fraîche de ton, mais dont l'intention est trop libre ; *Ah ! laisse-moi donc voir !* également un bijou de gravure, que la présence inconvenante de Messire Priapus dans le sentier du parc où s'égarent deux amoureux, rend toutefois difficile à placer dans les portefeuilles.

Pour obtenir les finesses de ces tons d'aquarelle, donner l'illusion

des gouaches originales, Janinet se servait, nous l'avons indiqué déjà, de plusieurs planches d'égale grandeur, se superposant absolument au moyen de repères. L'une préparée à l'aquatinte lui fournissait les gris, les noirs ou les teintes bistrées, en un mot le dessin du sujet avec ses ombres, formant à elle seule une estampe complète ; les autres recevaient les travaux à imprimer en rouge, en jaune ou en bleu, car l'ordre des couleurs pouvait être interverti, les tons étant destinés à se fondre et à se modifier l'un par l'autre. A leur accord heureux, à leur mélange harmonieux la réussite était attachée ; aussi le graveur devait non seulement se montrer habile sur la distribution du coloris, mais être aidé par un imprimeur intelligent et homme de goût. Ce n'est que justice de rappeler ici le nom de Blin, des ateliers duquel sortirent la plupart des jolies pièces en couleurs de la fin du XVIIIe siècle, et celui de Chapuis, l'imprimeur du *Menuet de la Mariée*.

Ainsi fut exécutée, en 1790, la plus grande estampe de Janinet, gravée sur une aquarelle de Moreau le jeune, le *Projet d'un monument à ériger pour le Roi*. Le monument projeté était singulièrement lourd avec son groupe en bronze vert. Louis XVI doit sembler dire à Henri IV, — suivant la légende placée au bas, — « Mon peuple et moi ne sommes qu'un. » Généreuses illusions, dont Varennes, huissier d'honneur de l'Assemblée nationale, l'auteur du dessin, s'était fait l'écho et que les événements devaient cruellement démentir. Qu'importe, si les élégants promeneurs de 1790, en habits gorge de pigeon et en chapeaux « calèches » semés par Janinet à l'entour du monument à base de marbre multicolore, sont pittoresques et nous amusent à regarder.

Il est remarquable que le travail de Janinet est toujours extrêmement soigné ; ses dessous d'aquatinte sont minutieusement préparés de manière à donner tout l'effet de la composition à l'état monochrome. C'était un praticien de premier ordre qui dut bien souvent diriger les imprimeurs et mettre la main à l'ouvrage. Nulle part plus que dans le portrait de la célèbre *Dugazon*, il n'a prouvé la virtuosité de son talent. La gouache originale de Hoin a représenté l'actrice dans le rôle de *Nina ou la Folle par amour*, au moment où, assise sur un banc, elle chante :

Hélas ! le bien-aimé n'appelle pas.

La gravure est recherchée et le mérite par la délicatesse de son modelé et la distinction du coloris.

Notre artiste semble d'ailleurs avoir été très au courant du monde théâtral. En 1786, Le Vacher de Charnois entreprit une publication périodique, *Costumes et Annales des grands Théâtres de Paris;* Janinet y collabora dès le principe pour des portraits d'acteurs, légères aquatintes le plus souvent rehaussées de planches en couleurs; les figures d'actrices que contient ce recueil l'ont fait rechercher. On y remarque surtout *Mlle Contat* dans le rôle de Suzanne du *Mariage de Figaro; Mme Saint-Huberti*, *Mlle Colombe*, *Mlle Raucourt*, *Sophie Arnould*, *Mme Dugazon*, *Mlle Guimard* dans le ballet du Navigateur, *Mlle Olivier* en Chérubin, et *Mme Vestris* dans le rôle de Gabrielle de Vergy découvrant la coupe où se trouve le cœur de son amant, scène d'une violence à faire pâlir le mélodrame moderne.

Malgré l'éclat de ces travaux, la gloire de Janinet fut éclipsée par un rival redoutable. Sans doute De Bucourt, venu après lui, avait profité de l'expérience de son devancier, mais il apportait dans la pratique de la gravure en couleurs son habileté de peintre de genre. Il avait sur Janinet la grande supériorité de l'artiste qui crée. En un mot Janinet fut un graveur de profession et De Bucourt un peintre-graveur.

Né à Paris le 13 février 1755, Louis-Philibert De Bucourt passa par l'atelier de Vien. Par son mariage avec la fille du sculpteur Mouchy, nièce de Pigalle et d'Allegrain, il se trouva de bonne heure dans un milieu artiste. Ses relations et plus encore son très réel talent le firent agréer à l'Académie Royale, où il fut présenté comme « peintre en petits sujets dans le genre des flamands ».

Ses tableaux très fins de ton étaient assez goûtés des amateurs pour que l'idée lui vînt d'employer les procédés de Janinet à les multiplier. Lorsqu'il l'entreprit, De Bucourt apporta à ce travail des qualités de composition minutieuse, la science du coloriste, avec un esprit tout parisien. Par des rehauts heureux, des accents adroitement placés et des lumières habilement ménagées, il anima ses compositions et les rendit mouvantes, pour ainsi dire. Ses petits personnages parlent, ils agissent. Joignez-y le tour de main du praticien-artiste, et vous aurez dans chaque épreuve autant d'œuvres personnelles où reste quelque chose de l'auteur.

De Bucourt s'était essayé déjà comme graveur, peut-être même à cette *Promenade du jardin du Palais-Royal*, avec le café de la Rotonde tendu de coutil bleu et blanc, — bien que non signée, elle soit à notre avis, plutôt une imitation par Le Cœur ou Morret, qu'un

essai de l'artiste, — quand ayant exposé au Salon de 1785 son tableau de la *Feinte caresse*, il entreprit de le graver dans les colorations mêmes de l'original.

L'intéressante image, datée de 1786, est plus connue sous le nom des *Deux Baisers*. La scène est amusante à la manière de Beaumarchais et du Barbier de Séville. L'amoureux, obligé de peindre ce vieux barbon embrassant sa belle, s'en dédommage par derrière en dévorant de baisers la main que celle-ci lui présente avec un billet. L'estampe manque peut-être un peu d'éclat et de souplesse encore, mais elle est pleine de promesses. L'artiste va s'empresser de les tenir.

C'est aussitôt après qu'apparaît l'un des morceaux achevés de la gravure en couleurs, le *Menuet de la Mariée*, un coup de maître : aspect clair et gai, têtes délicatement modelées, expressions fines et justes, ciel léger, tons harmonieux, faire exquis, tout y concourt à donner une impression de perfection difficile à dépasser.

Comme l'ont très bien dit les Goncourt, voyez-la accrochée au mur, vos yeux croiront s'amuser d'un dessin, et découvrir dans l'épreuve quelque chose de la main de l'artiste. L'illusion que donnent de pareilles estampes, leur harmonie dans le bariolage amusant des couleurs, révèlent un maniement bien habile et bien délicat des outils du graveur.

N'est-il pas curieux de saisir dans son germe ce travail de l'artiste créateur, le modelage précieux des têtes, de surprendre les accents de vigueur du graveur à la recherche de l'expression et de l'effet? L'épreuve d'essai du *Menuet*, rareté insigne reproduite ici, permettra bien de suivre cet enfantement de l'œuvre d'art dans ses efforts les plus mystérieux.

L'année 1787 est une période féconde pour De Bucourt. Elle voit paraître *Heur et malheur ou la Cruche cassée*, à l'idée inspirée sans doute du tableau de Greuze. C'est la grâce et la jeunesse tout interdites d'un dégât pourtant bien réparable ; mais comme l'a dit un homme d'esprit : quelle consommation de cruches faisait donc le XVIIIe siècle! Dans le pendant, l'*Escalade ou les Adieux du matin*, les mêmes amoureux consolés, se quittent dans un froid paysage à l'heure matinale du dernier baiser.

De Bucourt terminait à la même époque son morceau le plus parfait peut-être, la *Promenade de la galerie du Palais-Royal*, estampe célèbre, *emprimé* (sic) par Chapuy, graveur lui-même, peu ferré sur l'orthographe, mais possédant à fond l'art de marier les tons et de

rendre jusqu'aux plus subtiles intentions du modèle. La scène se passe dans cette fameuse galerie de bois, si fréquentée de nos grands-pères, rendez-vous des élégants, des courtisanes et des provinciaux. De Bucourt les fait défiler avec leurs prétentions, leurs ridicules et leur allure particulière dans des costumes clairs et voyants, parfois bizarres, faisant pressentir le règne prochain des Incroyables. Quel régal pour les yeux amusés de cette bigarrure de notes vives fondues avec art! quelle finesse de détails dans cette désirable estampe, l'un des joyaux de la gravure en couleurs!

Deux autres bien connues, le *Compliment ou la Matinée du jour de l'an*, et les *Bouquets ou la Fête de la grand'maman* datées de 1787-1788, donnent la note familiale d'effusion et de sentiments tendres faits pour plaire aux âmes sensibles, avec des physionomies radieuses d'enfants et de grands-parents. Dans le tirage en noir fort rare, De Bucourt s'est montré graveur au lavis de premier ordre.

Est-ce pour les collectionneurs un peu libertins, qu'il a fait l'*Oiseau ranimé*, l'un des plus charmants déshabillages du temps? Sous prétexte de réchauffer un serin chéri saisi par le froid, une jeune femme le place au milieu de sa gorge opulente et profite de l'occasion pour nous la montrer. Pourquoi cette jolie pièce est-elle si rare? triste réflexion que font les nombreux amateurs qui ne la possèdent pas!

Encore des fantaisies de l'exécution la plus raffinée, *La Rose* et *La Main*, le fin du fin de l'estampe en couleurs, qui semblent faites pour être accrochées sur des tentures de soie bleu tendre, entre un pot-pourri ciselé par Gouthière et une terre cuite de Clodion.

Même travail expressif et serré dans *Annette et Lubin*, scène finale de la comédie de Mme Favart, et nous arrivons à la *Noce au Château*, le digne pendant donné par De Bucourt à son *Menuet de la Mariée*. L'estampe datée de 1789 est dédiée au chevalier de Bargeton. Peut-être est-ce le glas de l'ancien régime qui sonne dans son appareil seigneurial, mais l'artiste a su le changer en un gai carillon. La dame du château ouvre le bal champêtre toute souriante avec le marié, son fermier, dont la gravité et l'embarras naïf sont si plaisamment rendus. Il faut se répéter, louer encore l'expression des physionomies, les tons fins et la tonalité claire de ce morceau, d'une élégance rare.

Voilà la Révolution : De Bucourt dédie son *Almanach National* pour 1791, « aux Amis de la Constitution ». Minerve est le motif principal d'un haut-relief emblématique en bronze vert. Sur le socle,

« construit des débris de la Bastille », la place du calendrier, et circulant autour, des flâneurs, des enfants et même une marchande de journaux, — signe des temps, — personnages touchés avec esprit par le maître du genre.

Enfin en 1792, l'artiste met au jour sa fameuse planche, celle qui a toujours passé pour son chef-d'œuvre, la *Promenade publique du jardin du Palais-Royal*. En tout cas, c'est la plus importante et la plus compliquée de toutes, celle où les personnages à la fois nombreux et distincts, sont enchevêtrés avec le plus d'art. Que leur fourmillement est donc amusant, sous les marronniers d'un vert un peu lourd du jardin parisien ! Chaque figure est étudiée avec une minutieuse précision; chaque costume est une merveille de rendu, chaque pose un trait de mœurs, jusqu'au petit maître lorgnant des courtisanes, affalé sur quatre chaises, et dans lequel on a cru reconnaître le jeune duc de Chartres. Avec de pareils tableaux, car ce sont mieux et plus que des estampes, l'artiste défie à l'avance, on l'a dit justement, toute la série future de ses imitateurs.

N'est-ce pas ici le cas, en passant la revue les principaux ouvrages du maître de la gravure en couleurs, de faire connaître leur valeur vénale ? Nous prendrons pour type la vente de M. G. M..., initiales qui cachent à peine l'un de nos plus fins connaisseurs. Dans cette belle collection vendue en 1881, dix numéros par De Bucourt atteignirent réunis le chiffre de 17,000 francs. Voici d'ailleurs les prix obtenus : *Le Menuet de la Mariée* avant toutes lettres, 1,960 francs ; *La Noce au Château*, même condition, 1,605 francs ; *Les Deux Baisers*, avant la lettre également, 3,000 francs; *L'Oiseau ranimé*, épreuve avec les seins découverts, 1,510 francs ; *Les Compliments* et *Les Bouquets*, avant l'adresse, 3,000 francs; *La Main* et *La Rose* « de la plus grande fraîcheur », 2,200 francs ; quant aux « promenades » elles ne sont pas demeurées sans amateurs, comme bien on pense, car la *Promenade de la galerie du Palais-Royal* s'est vendue 1,575 francs ; et la *Promenade publique*, 1,380 francs seulement.

On peut juger par ces enchères, se reproduisant chaque fois qu'une belle pièce passe en vente, de la prédilection, de l'engouement même des amateurs pour l'estampe en couleurs. Mais de tels prix sont bien faits pour provoquer non seulement la reproduction, mais la contrefaçon. Anticipons ici sur la gravure héliographique pour signaler la publication de nos jours des principales estampes en couleurs du XVIIIe siècle, par reproduction au procédé. La copie avouée

est légitime, mais non la tricherie, qui elle aussi, s'en mêle. Il circule quelques faux De Bucourt vendus clandestinement comme vrais et absolument trompeurs, *Heur et malheur*, la *Promenade publique*, *Frascati*, dont on a copié très juste les tons d'aquarelle, l'*Escalade* surtout tirée sur du papier du temps, et une certaine attention est nécessaire pour ne pas y être pris. Ainsi, qu'on se le dise, le truquage a fait son entrée dans l'estampe du dix-huitième siècle !

A partir de sa grande « Promenade », sous l'influence du goût qui change, des mœurs et des modes qui se modifient, la manière de Philibert De Bucourt se transforme. Les corps s'allongent, les poses se raidissent, comme si David était là, dans la coulisse, à lui faire de gros yeux. Il se retrouve dans la *Rose mal défendue*, dans la *Croisée* même, des intentions charmantes, des éclairs de grâce; quelques pièces pour *Héro et Léandre*, poème du chevalier de Querelles, sont gravées en couleurs avec goût. *Il est pris*, *Elle est prise*, sujets à intentions libres, que l'on rencontre tantôt en noir, tantôt en couleurs, fleurent encore un vague parfum du siècle qui finit ; puis, De Bucourt entre à pleines voiles dans la période moderne avec les *Visites*, *le premier jour du* XIXe *Siècle*, et avec *L'Orange* qu'un Pâris très « consulat » offre à des dames à tailles courtes. Nous le retrouverons bientôt à propos du coloriage. Disons seulement ici qu'il vécut fort tard, retiré chez son élève et neveu Jazet et ne mourut que le 22 septembre 1832, emportant avec lui le secret d'un art charmant.

A côté de ces maîtres de la gravure en couleurs travaillaient des artistes consciencieux et habiles. En première ligne on doit ranger Descourtis pour les sujets de genre; Sergent et Alix pour les portraits; Lecœur et Chapuy avec leurs scènes historiques; Villeneuve, et ses pièces révolutionnaires.

Charles-Melchior Descourtis, né à Paris en 1753, procédait de la manière de Janinet dont il était l'élève. Son dessin est correct, son travail de planches soigné, sa couleur généralement harmonieuse. La *Vue du port Saint-Paul* et la *Vue de la porte Saint-Bernard* sont finement exécutées d'après les aquarelles de de Machy. Les suites pour *Paul et Virginie* et les *Aventures de Don Quichotte* d'après Schall, faites avec douceur, mais trop sombres, sont loin de valoir l'*Amant surpris* d'après Schall, qui est un vrai tableau. Nous préférons de beaucoup cette estampe à son pendant les *Espiègles*, malgré les attraits de deux baigneuses dont les chairs trop « crues » éclatent avec impudeur dans un paysage assombri.

Les amateurs fixent plutôt leur choix sur la *Foire de Village* et la *Noce de Village* où Descourtis a pris les tableaux de Taunay pour modèles. Sans atteindre ni même approcher De Bucourt, ces deux estampes le rappellent, tant par le sujet que par l'exécution. La *Rixe* et le *Tambourin*, compositions très animées, complètent une série recherchée, surtout quand les deux premières pièces sont avec les armes de l'amateur Godefroy, possesseur des originaux, c'est-à-dire du premier tirage.

Nous avons, pour la *Noce de Village*, pu surprendre Descourtis dans le détail de la confection de sa planche, grâce à un intéressant recueil d'épreuves d'essai, recueillies par le marquis de Varennes, alors élève de Descourtis et que son petit-fils a bien voulu nous communiquer. Une épreuve d'un trait léger, à l'eau-forte, donne d'abord la composition dans son ensemble; cette planche, gravée ensuite à l'aquatinte et tirée dans des tons d'encre de Chine claire, sera celle qui complétera les impressions de couleur. Le recueil contient, en outre, l'épreuve de la planche du jaune, travaillée partout sauf dans le ciel; l'épreuve du rouge seul, léger dans les nuages et plus foncé pour les personnages; celle produite par la superposition de ces deux couleurs; la planche de bleu, travaillée dans toutes ses parties, mais, comme les précédentes, sans traits bien délimités afin de conserver aux formes tout le flou désirable; l'épreuve donnant l'effet de trois couleurs réunies; la planche de carmin ne montrant du sujet que les parties à rehausser ainsi; puis l'épreuve qui résulte de cette nouvelle addition; celle de l'aquatinte; enfin, la planche terminée en couleurs « avec les armes » : en tout, dix épreuves différentes.

La « décomposition » de cette estampe était intéressante à faire, la réunion complète des essais étant très rare à rencontrer. On ne les a pas conservés, en effet, à cause de leur manque de valeur d'art, pris isolément.

L'amateur qui avait formé le recueil curieux et probablement unique, que nous venons de décrire, fut fort heureux pendant l'émigration d'utiliser son talent en donnant, à Londres, des leçons de dessin, ce qui lui permit de traverser cette crise sans trop d'encombres [1]. Le comte de Paroy, élève de Janinet, comme Descourtis, et graveur en couleurs d'une véritable valeur, dut aussi à son goût

1. C'est le marquis de Varennes qui rencontrant plus tard, sous la Restauration, son ancien maître, l'invita à prendre un rafraîchissement. On servait alors des échaudés. Comme Descourtis se jetait dessus, le vieil artiste dut lui avouer qu'il n'avait pas déjeuné.

Debucourt del. & sc.

Heliog. Dujardin

LE MENUET DE LA MARIÉE

(Etat de la planche de noir appartenant à M. Muhlbacher.)

Gazette des Beaux Arts

Imp. Eudes

pour les arts des ressources pendant les mauvais jours. Nous avons sous les yeux, en écrivant ceci, une claire et agréable estampe de lui, la *Bacchante*, gravée d'après la peinture de Mme Vigée-Lebrun, son amie. (Elle le cite à plusieurs reprises dans ses Mémoires.) Laissons de côté un fac-similé de sépia, d'après Fragonard, *Spirat adhuc amor*, pour arriver à deux bijoux, deux aquatintes d'une extrême finesse, *Madame Vigée-Lebrun*, coiffée de son grand chapeau, et la blonde *Madame de Polignac*. Par leur exécution délicate ces petites pièces font honneur au talent de l'amateur qui les a signées.

Le comte de Paroy avait imaginé de graver dans un espace de la grandeur d'un dessus de boîte, une quantité de sujets des *Fables de La Fontaine*. Il les utilisa pour des bonbonnières, — l'une d'elles, en couleurs, représente des poules et un coq à têtes humaines, où l'on croit reconnaître le comte d'Artois et la reine. Ses tabatières et ses guéridons gravés, qu'il recouvrait d'une glace, l'aidèrent à traverser la Révolution, mais il était resté très ancien régime, pour les idées comme pour le costume, et une caricature le représente entrant, en faisant des grâces, avec jabot et manchettes, dans l'atelier de David. Le maître et ses élèves, dans l'attitude des Horaces, s'apprêtent à repousser ce revenant et Denon lui-même fait mine de lui jeter un Jupiter à la tête.

Beaucoup d'artistes se sont mêlés de politique pendant la Révolution. Ainsi, le graveur Sergent, beau-frère du général Marceau, un « vainqueur de la Bastille », fut orateur de clubs, secrétaire de celui des Jacobins, membre de la Commune de Paris et de la Convention et l'un des plus violents de la Montagne. Ses débuts ne faisaient nullement prévoir le révolutionnaire. Fils d'un arquebusier de Chartres où il naquit en 1751, il vient prendre à Paris les leçons d'Augustin de Saint-Aubin et travaille dans les vignettes pieuses pour le *Breviaire* de sa ville natale, essaye d'entrer en relation avec Restif de la Bretonne et grave en couleurs, d'après son maître, deux gaudrioles ovales, dont le titre anglais brave l'honnêteté : *The first come best served*, et *The Place to the first occupier* (1786).

Un peu plus tard, Sergent produisait sa maîtresse pièce de genre : *Il est trop tard!* un pur Baudouin pour la composition, à la fois grivoise et champêtre, mais sujet et gravure sont bien de lui, et le maniement des planches y est assez habile pour que cette estampe soit considérée comme une des plus jolies pièces en couleurs du XVIIIe siècle. En même temps il réunissait les éléments d'une grande publication de sujets et têtes historiques en couleurs sous le nom de

Collection des Portraits des Grands Hommes, Femmes illustres et Sujets mémorables de la France. Ce livre, où beaucoup de figures sont gravées par Sergent, d'autres par Ridé, et d'autres par Mme de Cernel, était publié chez Blin, le grand imprimeur en couleurs du temps.

« Ces planches variées de forme, écrit Renouvier, heureux de louer un « pur », témoignent de facilité dans le dessin et de beaucoup d'agrément dans le travail de gravure. L'expression en est gentille et le costume offre ce compromis entre la convention et la réalité que Moreau lui-même n'avait pas dépassé. »

Un grand amour avait traversé l'existence de notre artiste passionné. Émira Marceau, sœur du général, aimée dès l'enfance par Sergent, avait été mariée à 14 ans à un M. de Cernel, mari brutal et jaloux qui la rendit fort malheureuse. Heureusement il mourut et sa veuve put se livrer sans contrainte à ses goûts pour le dessin et couronner enfin les vœux du graveur en devenant Mme Sergent. Elle a collaboré à la Collection Blin et Le Vachez dont nous venons de parler et son nom figure au-dessous des portraits en couleurs de *Descartes, Poussin, Duguay-Trouin, Suffren*, etc. Elle grava aussi des garnitures de boutons, aux sujets tirés des pièces représentées en 1785.

Sergent aimait l'actualité. On remarque dans son œuvre, des expériences d'aérostation, *Mesmer et son baquet, The Day's Folly, The Magnetism*, en couleurs (la seconde pièce gravée par Guyot); les *Fêtes de la Fédération*. Les événements lui fournissent des sujets, tels que la *Vue des travaux du Champ de Mars*, dans la journée dite « des brouettes »; le *Royal Allemand aux Tuileries*, les *Gardes-Françaises repoussant le Royal Allemand*, etc..., pièces en couleurs in-8 pour les *Tableaux des Révolutions de Paris*. Quand il n'a pas de sujets, il en invente ainsi du *Convoy du très haut et très puissant seigneur des Abus*, que Mixelle a gravé à l'aquatinte sur son dessin. Parmi les portraits, celui de *Necker*, d'après Duplessis, est à remarquer, et surtout le grand portrait en pied de son beau-frère *Marceau* gravé magistralement en couleurs : *Sergent-Marceau ad vivum pinx. et sculp.* C'est la plus belle pièce de l'œuvre. Elle est martiale d'allure, d'un ton sobre et d'une belle tenue.

Sergent ne manquait pas de talent. Ce qui lui a le plus nui, au regard de la postérité, c'est son surnom de *Sergent l'agate* qu'il mérita, paraît-il, pour s'être fait adjuger à vil prix un magnifique camée antique, confisqué sur une de ses victimes. Ajoutons comme décharge, d'abord que le fait n'est pas absolument prouvé, ensuite que Sergent

aurait contribué à faire retrouver le *Régent*, ce fameux diamant disparu lors du vol du Garde-Meuble. Finissons avec lui en disant qu'obligé de quitter la France à cause de son passé révolutionnaire, il habita l'Italie où nous le voyons, gravant encore au lavis un portrait de *Mme Élisa Garnerin*, l'aéronaute. Il finit sa vie à Nice en 1847, âgé de 96 ans. C'est donc presque un contemporain.

Lecœur, élève de De Bucourt, — qui signait parfois *Cor*, — tenta de donner un pendant à l'une des bonnes choses de son maître et ne réussit qu'à produire une assez lourde estampe sous le nom de la *Vieillesse d'Annette et Lubin*. Deux sujets historiques, *Serment fédératif du* 14 *juillet* et *Bal sur l'emplacement de la Bastille*, gravés en couleurs d'après les aquarelles de Swebach, très supérieurs d'exécution, sont desnotes vraies de la vie dans la rue à cette époque.

Pour certains graveurs, du reste, une seule pièce est à signaler : ainsi de Morret, occupé d'imagerie courante, le *Café des Patriotes en 1792*, où ceux-ci sont fort occupés à lire les décrets de la Convention, surnage seul. Il faut l'avoir avec les deux grenadiers coiffés de bonnets à poil. C'est le premier tirage. — De même Léveillé, un élève de Janinet, nous est surtout connu par deux compositions gravées d'après Borel, *La Bascule* et *Le Charlatan*. — De Longueil encore, l'un des plus brillants burinistes du beau temps du livre illustré, voulut tâter de la gravure en couleurs, et ses deux pièces, dont Borel lui avait aussi fourni les sujets, le *Retour à la vertu* et les *Dons imprudents*, font regretter, la première surtout par la franchise et l'agrément de son exécution, qu'il n'ait pas cru devoir persévérer davantage dans cette voie.

D'autres artistes ont, il est vrai, un œuvre considérable, mais aucune pièce à tirer hors de pair. Tel est Chapuy, un élève et imitateur de Janinet. Il collabore à ses côtés aux portraits des *Costumes et Annales des grands Théâtres de Paris*, réduit ou copie les gravures de son maître d'après Lavreince, ou bien des estampes anglaises comme *Le Moraliste*. Ses portraits au lavis des principaux acteurs de l'*Affaire du Collier*, ne sont que curieux, et les figures pour le *Temple de Gnide* (1796), aussi lourdes que les modèles dus à la froide conception de Peyron. La pièce la plus topique que nous ayons de lui est encore sa *Vue perspective du Champ de Mars le* 14 *juillet* 1790, autrement dit la *Fête de la Fédération*. L'estampe de Chapuy d'après le dessin de Le Roy, est la meilleure des nombreuses représentations de cette grande journée de la Révolution.

Même embarras pour Guyot qui tenait boutique d'estampes rue

Saint-Jacques, « au Grand Gessner », un nombre considérable de pièces en couleurs mais peu d'importantes : des compositions de Fragonard, l'*Armoire*, le *Verrou*, la *Gimblette*, gravées au lavis, des gravures de modes sous le nom de *Costumes de Paris*, bien exécutées d'après Dutailly, Sergent, Mallet et autres. Les figures pour *Paul et Virginie* sont assez médiocres et il faut encore se rejeter sur les sujets d'actualité comme les *Événements de la Révolution* pour y trouver quelque intérêt.

Mixelle est un autre graveur en couleurs, d'ordre inférieur. Il faut voir sa meilleure pièce, le *Désir amoureux*, d'après Baudouin, pour juger de la distance qui le sépare des maîtres. Glissons rapidement sur le *Roman*, sujet qui représente une jeune femme dans une attitude telle que le graveur, après réflexion et un certain nombre d'épreuves tirées, a cru devoir rallonger le jupon. Mais aussi quand l'amateur trouve l'estampe « avant le jupon rallongé » quelle joie! Ce scrupule tardif, plus que les figures au lavis pour les *Costumes civils de tous les Peuples* (1788), recommandera le graveur à l'indulgence de la postérité.

Donnons en passant un souvenir à Coutellier et à ses portraits des créatrices de la *Folle Journée*, *Mlle Contat*, *Mlle Ollivier* dans le rôle de Chérubin, ainsi qu'à ceux de la chanteuse légère *Dugazon*, de la jolie *Mlle Colombe*, de *Mme Julien*, de *Mlle Maillard*, des acteurs *Menier* et *Michu*.

Puis il suffira de citer les noms de Coqueret, d'Allais, les frères Le Campion et leurs *Vues de Paris*, Le Vachez et ses portraits-médaillons au lavis qui figurent dans les *Tableaux de la Révolution française*, pour arriver à Villeneuve, un graveur en couleurs de la période révolutionnaire qui a joué un rôle aussi particulier que peu honorable.

Villeneuve, « l'un des plus enragés faiseurs de caricatures de la Révolution, » suivant le mot de Renouvier, avait un magasin rue Zacharie-Saint-Séverin. Le soin qu'il apportait à ses travaux lui fait une place à part dans l'immense musée caricatural de cette époque. Ce sont de très jolies gravures en couleurs que ses pièces à fond rouge : le *Législateur de Biribi* (Chapelier); l'*Épicier droguiste du château* (d'André dans un pain de sucre) ; *Saint Priest ci-devant ministre*, médaillon à fond rouge suspendu à « un sabre de damas propre à couper des têtes »; — *Mirabeau-tonneau*, médaillon formé d'un tonneau ayant une tête ; — *Pétion* (son portrait dans un cœur); — le *Fanatisme corrigé*, etc., etc.

Dès que viennent les mauvais jours, Villeneuve ne se préoccupe plus que de flatter les passions les plus sanguinaires. Le curieux chez lui, — et Champfleury l'a bien remarqué dans son *Histoire de la Caricature*, — est le contraste entre la violence des sujets et le poli, on dirait presque l'élégance du travail. Villeneuve se fait dessinateur de la lanterne ou de la guillotine, et cela à froid, exécutant sans passion, avec patience, avec amour, des scènes sanglantes, à plusieurs planches repérées avec un soin méticuleux.

Le roi et la reine ont des médaillons exécutés sur le fin modèle d'Augustin de Saint Aubin, mais placés dans «une lanterne » et les légendes sont d'un homme qui se bat les flancs pour être enragé : *Le Traître Louis XVI voué au mépris et à l'exécration français dans sa postérité la plus reculée*, etc... ; pour pendant *La Panthère autrichienne... cette affreuse Messaline*, etc... La légende est trop écœurante pour en transcrire davantage.

Dès lors tout est ainsi : *Repique et Capet*, c'est Louis XVI jouant aux cartes avec un homme du peuple. Légende : *J'ai écarté les cœurs, il a les piques, et je suis capot !* — *Louis XVI* coiffé du bonnet rouge ; — *Louis le parjure* (en porc), la *Baronne de Korf* (Marie-Antoinette en panthère) ; — *Matière à réflexions pour les jongleurs couronnés ; Ecce Veto* (la tête coupée de Louis XVI) ; — le *Triumgueusat ;* — le *Triumvirat puni* (coup de pied de Villeneuve aux Terroristes tombés) ; et tout cela pour que cette rage aboutisse, dit Renouvier, à des images de piété et à des portraits de Louis XVIII !

Les personnages de la fin du siècle ont trouvé d'habiles et sérieux graveurs en couleurs pour rendre leurs traits. Angélique Briceau, femme d'Allais, en a laissé de très bien faits des hommes marquants de la Révolution, *Marat*, *Chalier*, *Mirabeau* surtout, énergique et vrai avec le travail minutieux de la peau toute couturée de traces de variole.

Le graveur Alix lui est encore supérieur. Ses portraits sont importants dans l'histoire de la gravure en couleurs par leur perfection et leur ressemblance. L'un des plus soignés est celui de l'acteur *Préville*, dont le graveur se vantait d'être le filleul. Comme Mme Allais, il a fait une *Charlotte Corday*, un peu criarde de ton peut-être. Sa suite de philosophes, *Montesquieu*, *Voltaire*, *Diderot*, *Helvétius*, *J.-J. Rousseau*, assez décorative, exécutée d'après des pastels de Sablet, Garnerey et autres, fut exposée au Salon de l'an IV.

La *Marie-Antoinette* d'Alix est une belle estampe digne d'être

comparée à celle de Janinet, mais on s'étonne que le hasard de l'ordre alphabétique la mette dans l'œuvre à côté du portrait de *Marat*, ce médecin de la guillotine. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on a reproché au graveur la versatilité d'opinion que semblent montrer ses planches. La vérité est qu'il fit avec les moyens de son temps le même métier que les dessinateurs d'aujourd'hui. En d'autres termes, Alix illustra les événements dont il fut le témoin, de là les portraits des hommes de 89, puis ceux des hommes de 93, puis le triomphe de la République le 9 thermidor, les sujets légers du Directoire, les portraits de *Barras*, de *Bonaparte* et des *Trois Consuls* réunis, celui de *Napoléon*, des estampes quelque peu ridicules sur *Partant pour la Syrie*, sur la Capitulation de Paris, l'Entrée de Louis XVIII et la Naissance du duc de Berry.

En somme, dans ces nombreux sujets historiques, Alix s'est montré graveur en couleurs très habile. Mentionnons encore parmi ses meilleurs portraits, des acteurs, *Baptiste aîné*, *Michu*, *Mlle Maillard* et surtout *Mme Saint-Aubin*, la chanteuse légère, dans un de ses rôles. Les images de deux jeunes héros sont à signaler, *Barra* et *Viala*, le premier surtout dans les traits juvéniles sont rendus avec finesse et douceur.

Alix nous conduit jusqu'en 1815, à l'époque où expire la gravure en couleurs dérivant du lavis. Parmi les dernières pièces que l'on puisse encore citer, n'oublions pas le très grand portrait-équestre de *Napoléon* par Le Vachez et la *Danse des Chiens* d'après Carle Vernet par le même Le Vachez, qui, antérieurenent avait gravé en couleurs de fins petits portraits de *Louis XVI*, *Marie-Antoinette*, *Bonaparte*, *le général Moreau*, *Masséna*, puis ceux du *Premier Consul* et de *Cambacérès* in-folio. On peut encore mentionner, comme dernières productions de la gravure en couleurs expirante, les portraits de *Desseaux*, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu, et de l'oculiste *Forlanze*, signés du graveur Gautier. Le *coloriage* triomphe alors et la pratique s'en est continuée fort longtemps dans le cours de ce siècle.

BARON ROGER PORTALIS.

(La suite prochainement.)

FRANÇOIS RUDE

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

XIV.

DEPUIS douze ans qu'il a quitté la France, Rude ne semble guère avoir eu regret du milieu parisien. Il est heureux d'un bonheur à son gré dans sa vie simple, forte, laborieuse, comblé des joies de l'intérieur, en étroite union de cœur et d'esprit avec sa femme, adorant son petit Amédée qui se développe à ravir, entouré d'élèves respectueux et dociles. L'argent n'abonde pas chez lui; mais l'essentiel est qu'on joigne les deux bouts. « Ce n'est pas tant par plaisir que par besoin, écrit Mme Rude, que nous travaillons sans relâche... Je ne me plains pas, pourtant, et je remercie Dieu tous les jours de nous donner une bonne santé et de la besogne. » Le souvenir de Dijon reparaît dans les conversations du ménage, à chaque instant. De Paris, il n'en est pas une fois question dans les lettres à Mme Moyne avant le mois de décembre 1826. De temps en temps un artiste français, un ancien camarade du sculpteur passe par Bruxelles. C'est l'occasion d'une causerie fugitive où l'on s'enquiert des amis d'autrefois. Vous savez que Denon est mort en 1820, ne pouvant se consoler d'avoir vu restituer à l'étranger les chefs-d'œuvre choisis par lui dans les villes conquises et rangés au Louvre

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353; t. XXXVIII, p. 103 et 468.

amoureusement. Les Bourbons l'avaient mis à l'écart : cette retraite forcée lui était une intolérable souffrance, dont la contemplation des merveilles de sa galerie particulière ne le soulageait plus. Quel prétexte pour dauber sur les Bourbons, pour en revenir à l'éternel sujet de Bonaparte! A propos du fameux surintendant impérial, apprenez que c'est Cartellier qui a sculpté le marbre de sa tombe. Cartellier! le maître de Rude à Paris? — Eh oui! lui-même... On assure, entre parenthèses, qu'il n'a pas oublié son élève et qu'il s'étonne de n'avoir vu encore, en aucune exposition, nulle marque de son talent. Rude s'excuse doucement : on ne saurait, de bonne foi, l'accuser de paresse. S'il n'envoie rien aux Salons parisiens, c'est que ses travaux de sculpture décorative absorbent tout son temps. « Mais, au fait, lui dit-on en manière de riposte, que ne rentrez-vous à Paris? Rien ne vous oblige à vous attarder davantage en Belgique. Voilà vos rivaux de l'École des Beaux-Arts, David (d'Angers), Pradier, Cortot, Roman dont on commence à parler, tandis qu'on vous ignore par votre faute. Plus vous attendrez, sachez-le bien, et plus malaisés seront vos débuts. » Le fils du poêlier répond en souriant qu'il a des commandes à Bruxelles. En aura-t-il de même là-bas? Grande affaire, vraiment, et qu'un père de famille doit considérer...

Peu à peu, cependant, à force de se reproduire, cette insinuation qu'il ferait bien de repasser la frontière, impressionne l'artiste. Voyons ! pourquoi ferait-il naufrage alors que David (d'Angers), Pradier, Roman, Cortot, réussissent à l'envi? Il les vaut bien, que diable! si tant est qu'il ne vaille pas mieux. Mouvement de jalousie, pensera le lecteur ! — Non, simple mouvement — et très humain — de dignité piquée au jeu et juste désir de gloire. Je suppose qu'il s'est ouvert à sa femme, à laquelle il ne cache rien, de ses velléités vagues encore, mais seulement comme d'un rêve réalisable peut-être dans un lointain, fort lointain avenir... Mme Rude a toutes ses affections, toutes ses habitudes en Belgique : la perspective d'une installation à Paris la doit, positivement, effaroucher. Oh! qu'elle soit tranquille! Son mari n'est pas homme à la contrarier pour si peu... L'idée l'a traversé, rien de plus — du moins à ce qu'il s'imagine. Néanmoins, il confessera plus tard avoir été mordu, pour la première fois, vers cette époque (1826), de la fantaisie d'entreprendre une figure « d'exécution » susceptible d'être exposée à Paris. La Mythologie fournit de beaux motifs à la statuaire. Que dites-vous de celui-ci, par exemple, qui lui est venu en tête et dont il cherche la silhouette en se jouant : « *Mercure rattachant ses talonnières* » ? Bah! qui vivra verra. L'homme

qui travaille avec conviction et conscience est tout semblable, s'il a quelque tempérament, au voyageur engagé sur la bonne route et qui atteindra son but en dépit de tout, si reculé qu'il puisse être.

Quand une intention s'est emparée d'un cerveau humain, il est rare qu'elle se traduise en acte sans l'accoutumance que donne un long temps et sans le concours des circonstances. Rien de moins commun qu'une résolution soudaine dans l'ordinaire de la vie. Que dis-je ? Une pensée ne se transforme en dessein que sous l'influence de menus faits s'ajoutant les uns aux autres et portant coup ensemble, et pour qu'elle se change en volonté d'agir immédiate et en action, il faut d'autres impulsions encore, — toute une continuité d'impulsions. C'est à ce point de vue que le psychologue trouve un si vif intérêt à décomposer les manœuvres humaines. François Rude portait en lui, confusément, le désir de réintégrer la France. Ce désir, né de conseils d'amis souvent répétés, aspire à la réalisation le jour où l'artiste se met en goût de préparer une figure de style à montrer aux Parisiens. Une secousse de plus, et la volonté de quitter la Belgique va se dessiner nettement. Or, cette secousse ne tarde pas à se produire.

Un jour du mois de septembre 1826, le bon statuaire travaille en son atelier des Douze Apôtres. Quelqu'un frappe à la porte et vient à Rude les mains tendues. Rude pousse un cri de joie : c'est son vieux camarade Roman qui est devant lui. — Roman, son meilleur ami de l'École et qu'il n'a pas vu depuis 1814. On cause affectueusement du passé plein de projets, du présent plein de difficultés et de rêves, des absents, des disparus, et de ce qu'on aurait voulu faire, et de ce qu'on a fait. Roman est en passe de devenir un personnage; Rude a beaucoup produit et n'a point de nom. Le fils du poêlier le mène à Tervueren, où se voient ses principaux ouvrages. Comment se fait-il qu'avec de tels travaux il ait acquis si peu de renommée, en somme, et, pour ainsi dire, nul argent? « Viens à Paris, lui dit-il. C'est là qu'est ta place. Si tôt que tu auras fait voir ton talent, sois sans crainte : les belles commandes ne te manqueront pas, et bien payées. » Voici notre Dijonnais fort ébranlé. Va-t-il, toutefois, prendre son parti à la minute, ainsi qu'on le raconte? Point. Mme Rude nous informe qu'il se détermine à écrire à Cartellier pour lui demander son avis. « Hâtez-vous de nous revenir, lui répond Cartellier, je ne sais pas ce que vous pouvez attendre. » Là-dessus, il se concerte avec sa femme : « Avant de nous décider, si nous allions faire un voyage à Paris, pour nous rendre compte. » Chose entendue! Nous les rencontrons à Paris au

commencement de décembre, accompagnés du petit Amédée dont ils ne se fussent point dessaisis pour un empire. Le logement garni qu'ils occupent est rue Saint-Nicolas, n° 8, à la Chaussée-d'Antin, mais, toujours en course, durant leur bref séjour, c'est à Françoise Rude, leur sœur et belle-sœur, très heureusement retrouvée, qu'ils doivent souvent confier leur garçonnet. Au résumé, personne qui ne les encourage à se fixer à Paris. Ma foi, le sort en est jeté. Ils ne reviendront plus à Bruxelles que pour se disposer au départ. « Nous partirons aux premiers jours de l'été, écrit Sophie, mon mari ayant encore quelques travaux à terminer. Je n'ai pas besoin de dire ce que cette séparation aura de déchirant pour nous. Je n'aurais jamais eu le courage de m'y résoudre sans notre Amédée, à l'avenir duquel il faut songer, et aussi parce que Rude se fatigue deux fois plus qu'il ne faudrait si les œuvres étaient convenablement payées. Ce travail forcé pourrait, par la suite, atteindre sa santé [1]. » Désormais, on est triste dans la famille, mais on affecte de prendre les choses avec bonne humeur. M. Fremiet et Victorine Van der Haert viendront tous les ans à Paris; Rude et sa femme viendront tous les ans en Belgique. On s'arrangera pour être ensemble aux vacances... Que voulez-vous de plus? Ce sera délicieux.

Le printemps de 1827 refleurit les jardins belges. Encore quelques semaines et il faudra prendre le chemin de Paris. Il a été parlé aussi d'un voyage à Dijon pour le mois de mai ou de juin. Mais le cœur manque à la pauvre Sophie : elle cherche toutes sortes de raisons pour ne pas se dépayser encore. « Rude, dit-elle, désire faire une figure pour l'exposition de Paris, qui s'ouvre, cette année, à la Saint-Charles (4 novembre). Nous avons pensé qu'en partant tous il y aurait à nous installer et que cela prendrait du temps. Mon mari n'a que l'été pour exécuter cette statue, de grande importance pour lui puisqu'il s'agit de se faire connaître. Nous avons donc décidé que Rude irait seul à Paris, d'où il reviendrait dès que sa figure serait exposée, pour passer peut-être encore un hiver ici. C'est un grand parti que de nous séparer pour aussi longtemps, mais il importait de le prendre, sans quoi Rude n'eût pu exposer et il aurait fallu attendre encore trois ans une exposition... [2]. »

Et, en effet, vers le 15 mai, le statuaire boucle sa malle. Il vient d'achever le buste de Louis David, dont il a été chargé par la famille

1. Lettre à Mme Moyne du 18 décembre 1826.
2. Lettre du 16 avril 1827.

et qu'on admire fort[1]. La figure qu'il rêve d'exécuter, vous avez deviné que c'est le *Mercure rattachant ses talonnières*. Mais une bonne fortune l'attend à son arrivée dans la grande ville sous forme d'une commande que lui a ménagée l'excellent Cartellier : une *Vierge*

PORTRAIT DE RUDE, JEUNE.
(D'après une lithographie.)

immaculée pour l'église Saint-Gervais. A peine l'a-t-il ébauchée que, par un illogisme tout féminin, Mme Rude, qui ne voulait à aucun prix distraire l'artiste de son labeur, accourt avec le petit Amédée : « Nous comptons rester ici jusqu'à la fin de l'été, dit-elle. Rude voudrait exposer sa *Vierge* au prochain Salon; après quoi, nous reviendrons passer un dernier hiver à Bruxelles et nous nous

1. Ce buste, exécuté en marbre, appartient aujourd'hui au Musée du Louvre.

fixerons à Paris au printemps. »[1] Je ne peux m'empêcher de sourire, au milieu de ces détails, à l'idée des prodigieuses complications, des atermoiements, des déviations bizarres, des troubles singuliers qu'apportent, dans l'accomplissement des résolutions les mieux prises, les incidences de la vie et les caprices humains. Depuis je ne sais combien de mois le statuaire a décidé qu'il planterait sa tente au bord de la Seine. Rien de plus facile, à ce qu'il semble, que d'arriver avec les siens et de s'établir, une bonne fois, le mieux du monde. Eh bien, non! rien n'est plus difficile. La preuve, c'est qu'il n'y parvient pas, qu'il en est réduit à n'y point tâcher et qu'il a bien du mal, en fin de compte, à terminer sa *Vierge* pour le Salon.

Il paraît, au demeurant, que cette statue, dont nous dirons un mot plus loin, plaît à Cartellier et aux artistes. Rude a un tel contentement de ces approbations qu'il se détermine à exécuter immédiatement son *Mercure*, dans l'espoir de l'achever avant la fin du Salon, qui doit durer trois mois[2]. A la dernière semaine de janvier 1828, il travaille encore. Heureusement que l'exposition est prorogée jusqu'au 1er avril! Pour Mme Rude, vous ne lui feriez point renoncer à la grand'ville, à présent, qu'elle n'ait vu la statue de son mari en bonne place, parmi les œuvres exposées. Ce n'est guère qu'au commencement d'avril que les deux époux se retrouvent au logis de la rue d'Aremberg. Sur ces entrefaites, Sophie tombe malade, Amédée n'est pas bien, Victorine Van der Haert est enceinte et demande de grands soins, la tante Catiche se multiplie à soulager tout le monde et Rude, mélancoliquement, reprend certains travaux décoratifs laissés en souffrance. Au mois de juillet, le voici de nouveau à Paris, seul, s'ennuyant à mourir. Sa femme ne le rejoindra pas avant les couches de Victorine. Qui donc a osé prétendre qu'il y a, dans la vie, des périodes sans agrément?...

Enfin, le 15 octobre, Mme Van der Haert est mère d'un gros garçon « qui a tout l'air de lui ressembler ». Pour le coup, les tribulations de Rude vont finir. Depuis trois mois le malheureux n'a eu pour toute distraction que la compagnie du fils de son ami l'architecte Van der Straeten, phtisique à tel degré qu'on a dû le renvoyer précipitamment à Bruxelles. Maintenant, Sophie s'occupe d'envoyer le mobilier de la rue d'Aremberg pour lequel elle obtiendra, comme

1. Lettre du 29 juillet 1827.
2. Lettres des 6 novembre 1827 et 26 janvier 1828.

les Français qui rentrent d'exil, l'exemption du droit aux domaines. L'appartement retenu par l'artiste est rue d'Enfer, 66. Tout se réveille soudain, et tout s'éclaire : le bon foyer de Bruxelles va se rallumer à Paris.

XV.

Il convient, avant d'aller plus loin, de jeter un coup d'œil sur les œuvres de Rude, exposées dans les premières années de son retour en France. Nous avons signalé sa *Vierge immaculée* et son *Mercure* du Salon de 1828. Ces deux statues, à notre avis, sont de valeur inégale. La *Vierge*, commandée par la ville de Paris pour l'église Saint-Gervais, où on la voit toujours [1], nous semble une très froide figure, d'aspect banal, quoique d'une facture assez serrée. Le *Mercure* est, au contraire, un morceau caractéristique en son genre et comme le résumé des qualités académiques de l'auteur à leur plus grande perfection. L'éloge en ceci, ne va pas pour moi sans critique — on s'en apercevra bientôt ; — mais la critique ne doit méconnaître aucun mérite spécial.

« Le messager des dieux, dit le *Moniteur* du 22 mars 1828, est représenté au moment où il vient de tuer Argus, et où, rajustant sa talonnière, il va remonter aux cieux. Le double mouvement par lequel le dieu manifeste son impatience de s'élever dans les airs en s'occupant d'un léger accessoire, produit, dans le développement de la figure, des contrastes heureux. Déjà le bras gauche, sur lequel voltige une élégante chlamyde, semble prendre sa route vers le haut de l'atmosphère, tandis que le regard se dirige encore vers la main qui touche au talon. Rien de gêné, dans cette attitude, si tendue qu'elle soit ; tout est souple ; les formes sont nobles et légères ; la tête est bien celle de Mercure et l'ouvrage est d'un statuaire excellent. » A côté de cette appréciation de l'époque, transcrivons, si l'on veut, le jugement de Charles Blanc, inséré dans le catalogue de la Collection Thiers au Musée du Louvre : « Je n'hésite pas à déclarer que le *Mercure* de Rude est supérieur au *Mercure* de Jean de Bologne. Celui-ci est figuré dans la plénitude du mouvement qu'il accomplit;

1. Dans une des chapelles latérales de droite, en regardant le chœur. L'Inventaire des richesses d'art de la ville de Paris nous apprend qu'elle fut payée 3,000 francs.

celui-là promet le mouvement qu'il va accomplir. Il le commence et l'imagination du spectateur le continue et l'achève. Le *Mercure* de Rude est plus jeune, plus beau, de plus haute race et d'une élégance olympienne. Sa tête sans pétase est vraiment divine. Un dieu ne craint ni l'ardeur du soleil, ni les intempéries de l'air, et ce qui semble inventé pour l'en garantir ne lui sert de rien... Mais quelle grâce dans l'élan du jeune immortel ! Quelle auguste beauté dans ses formes ! Je ne me lasse point d'admirer sa tête charmante et sereine, sa chevelure ailée, son torse évasé aux dépressions légères, ses hanches serrées indiquées à peine, ses bras qui n'ont point connu les efforts du travail, ses mains qui effleurent ce qu'elles touchent, ses jambes sveltes comme doit les avoir un messager des dieux, son pied leste, rendu plus leste encore et plus mince par le déploiement de ses talonnières, enfin cette draperie négligemment nouée autour de son cou et qui n'est, ici, qu'une élégance de plus, car elle n'est pas seulement, par la fine cassure de ses plis, un indice du vent qui souffle dans les régions de l'air où Mercure va prendre son vol, elle vient encore accompagner les membres de ce corps robuste et délicat tout ensemble, en racheter les angles et les minceurs et donner à la partie supérieure de la figure une ampleur qui fait paraître la jambe plus fine et la tête plus légère... »

En vérité, j'ai cité ces éloges pour l'acquit de ma conscience et parce que j'ai toujours entendu parler de ce *Mercure* en dithyrambes. J'avoue n'être point épris de cette statue savante, mais sans imprévu, d'une combinaison de lignes plus que maniérée. En outre, comme tout se tient, je confesse que je ne comprends rien aux paroles dont on la salue. Que la tête soit ou non d'un dieu de l'Olympe, c'est ce que je n'aurai garde de rechercher — et pour cause. Un peu de simple humanité ferait bien mieux mon affaire : mais véritablement, l'humanité n'est ici pour rien. Cette façon de rattacher les ailettes de ses talons dans un équilibre de danse, avec un geste de danseur, est, en soi, déplaisante. Les traits ne sont ceux d'aucun modèle : toute personnalité leur fait défaut, comme toute particularité fait défaut à l'ensemble. Nous sommes en présence d'un chef-d'œuvre selon la formule et le cœur des Académies, d'une œuvre de vaine abstraction, qui ne vaut, au fond, que par le raffinement technique. Nous sommes loin de la maxime de Devosge « qu'il faut toujours prendre une figure dans son mouvement le plus naturel ». Le *Mercure* de François Rude est, au premier chef, un beau travail d'académiste.

L'État, en cette même année 1828, commande au sculpteur un

buste en marbre du navigateur Lapeyrouse pour être placé au Musée de marine. Il le traite librement, un peu à la manière de Caffieri. Le bloc de marbre blanc qu'on lui a remis en cette circonstance est fort gros et, tout d'abord, il en faut abattre la partie supérieure, sorte de prisme triangulaire qui ne semble guère pouvoir être utilisé. Rude, cependant, se détermine à l'employer. C'est pourquoi il compose le *Petit pêcheur napolitain jouant avec une tortue*. Assurément, l'entreprise est délicate et périlleuse, mais, selon la remarque du docteur Legrand, le fils du poêlier dijonnais est « doué au plus haut point de cette faculté, particulière aux natures bien trempées, de ne plus voir les difficultés, une fois les résolutions prises, mais, au contraire, d'en tirer parti, comme d'un avantage ». Sa nature, foncièrement raisonneuse, arrive à se louer de n'avoir à sa disposition qu'un éclat d'un grand bloc : « Je débute, fait-il ; il est bon de se présenter sans fracas ; on me saura gré de mes allures modestes. Pour être bien accueilli, il n'est pas nécessaire de se faire ouvrir les portes à deux battants. D'ailleurs, on peut mettre tout ce qu'on sait dans une petite chose plus aisément que dans une grande. Vous avez du vin généreux de quoi remplir une coupe : à quoi bon l'affaiblir et le noyer d'eau pour le seul plaisir de remplir un plus grand vase [1] ? » Je vous donne tout ce verbiage de conversation pour ce qu'il vaut ; le fait est que l'artiste se dérobe merveilleusement, cette fois, à la convention académique. Le *Petit pêcheur*, exposé au Salon de 1831, suscite de tous côtés une légitime admiration. Autant le *Mercure* est artificiel, autant cet adolescent qui agace une tortue est d'une vie franche. Mais je crois utile de faire connaître quelques fragments d'un feuilleton de la première heure, afin qu'on se rende compte à la fois de l'esprit de l'œuvre et de l'esprit du temps dans lequel elle a été produite. Lisez donc l'appréciation de Charles Lenormand, extraite du journal le *Temps* (21 mars 1833).

« MM. Rude et Duret, dit le critique, semblent, sans s'être entendus et, probablement sans se connaître, être partis du même point pour la composition de leurs ouvrages [2]. C'est encore une fois, et comme dans les tableaux de M. Léopold Robert, une démonstration par les faits de la marche que les anciens ont suivie dans l'art ; c'est la protestation de deux artistes sensibles et bien organisés contre les rêveries glacées de l'idéal. En prenant leurs modèles dans les classes

1. Cf. Docteur Legrand, brochure déjà citée.

2. Duret exposait, au Salon de 1833, un *Jeune pêcheur dansant la tarentelle*, aujourd'hui au Musée du Louvre.

de la société les plus rapprochées de la nature, en imitant, non ce que l'imagination échauffée conçoit, mais ce que chacun peut voir chaque jour, ils ont prouvé, comme l'avait déjà prouvé M. Robert, que la véritable supériorité des anciens consistait à avoir vécu dans une nature plus vraie et plus spontanée que la nôtre et à avoir imité cette nature avec une parfaite simplicité. MM. Rude et Duret ne se rapprochent, au reste, que par cette communauté d'opinion, devenue un lieu commun pour tous ceux qui sentent l'art passablement; elle les a conduits à choisir pour type de l'adolescence ce que notre mémoire nous rappelle de plus riche et de plus gracieux dans les formes et les mouvements juvéniles : un enfant de pêcheurs napolitains. Mais là s'arrête l'analogie de leurs ouvrages, et, de chaque côté, nous trouvons un artiste nettement accusé à sa manière. Sans prospectus, sans fracas préliminaires, sans trompettes qui l'aient révélé au monde et prophétisé dans les journaux, M. Rude a complètement résolu deux problèmes sur lesquels les sculpteurs se disputent depuis cinquante ans et peut-être davantage : il a montré que dans une œuvre d'art le fini était inséparable du sentiment, que l'un complétait l'autre loin de lui être nuisible; il a prouvé aussi qu'une figure pouvait conserver toute la grâce, toute la suavité, toute la noblesse imaginables sans s'écarter de la voie de la nature, de cette imitation timide, scrupuleuse et terre à terre pour laquelle les prétendus imitateurs de l'antique n'ont jamais eu assez de dédains. Allez voir la figure de M. Rude : la grande question des classiques et des romantiques, dont nous vivons, nous autres critiques, depuis tantôt dix ans, aux dépens de ce bon public qui nous regarde tout ébahi, cette grande question, M. Rude la tranche sans réplique ; il réduit à leur juste valeur les exagérations des deux partis extrêmes; il les comprend dans un reproche commun d'impuissance et de préjugé, il donne gain de cause aux hommes à vues, non courtes, mais directes et claires, sur les extatiques, les fanatiques et les lunatiques de tout bord et de toute coterie; il nous réengage dans cette voie de travail continu, d'imitation simple et constante qui, selon les lieux, les motifs et les influences, a fait Raphaël comme Ostade, Gérard Dow comme Phidias.

« M. Rude, qui a passé une grande partie de sa vie d'artiste hors de France, n'a pas donné au public de ce pays un gage suffisant de l'étendue et de la variété de son talent. Nous avons vu de lui, à Bruxelles, des compositions de bas-relief qui dénotent un goût rare d'ajustement et une grande abondance d'invention. Du reste

nous ne savons et nous ne pouvons savoir au juste la portée d'un homme qui, bien qu'ayant passé la jeunesse, est, pour nous, presque entièrement nouveau; mais ce qu'on doit affirmer sans crainte, c'est que l'École française n'a pas produit, depuis soixante ans, une œuvre plus complète dans son genre que le *Pêcheur napolitain* de M. Rude. Nous nous expliquons aujourd'hui l'étonnement qui nous saisit, il y a deux ans, quand nous rencontrâmes dans les salles de sculpture un buste du peintre David que nous ne pouvions attribuer à aucune des mains connues de l'École, et qui nous paraissait les surpasser toutes sous le rapport de la vie dans l'imitation.

« Le jeune pêcheur, assis sur un filet, coiffé du bonnet de laine rouge commun à tous les habitants des côtes de la Méditerranée, a passé un brin de jonc autour du cou d'une tortue apprivoisée (chose difficile, je vous le jure, et dont ni vous, ni moi ne nous chargerions!) La tortue marche en clopinant, et l'enfant la suit en riant, le bras tendu et l'autre main appuyée sur la terre, le mouvement du bizarre Pégase qu'il vient de dompter. L'âge choisi par le statuaire justifie l'enfantillage, et fait que l'imagination du spectateur y prend part. Le jeune pêcheur n'a pas plus de douze ans; mais, comme il arrive dans les fortes races, l'extension précoce du masque indique le développement prochain d'un homme robuste. L'ensemble de la figure présente une masse ramassée, surbaissée en quelque sorte et comme les anciens n'en concevaient guère que pour les placer dans les angles des frontons. Pour bien jouir de la figure de M. Rude, il faut venir tout contre, il faut chercher les détails d'imitation dans les recoins nombreux que forment les membres repliés sur eux-mêmes. Mais, quant au mérite de l'imitation en elle-même, sauf un peu d'indécision dans le bras qui guide la tortue, je n'ai ni mots pour la louange, ni prétexte pour la critique. Ce n'est pas seulement des os, des muscles et de la chair : c'est de la peau, c'est un tissu élastique et inégal, épais sous les pieds, tendu sur les os, mou sur le ventre, luisant et bronzé sur la figure, mince et transparent sur les lèvres; c'est de l'eau dans les yeux, de l'air dans la chevelure. La tête parle; elle rit d'un rire franc et solide : le statuaire n'a jamais su mieux rencontrer l'animation sans charge et sans exagération. »

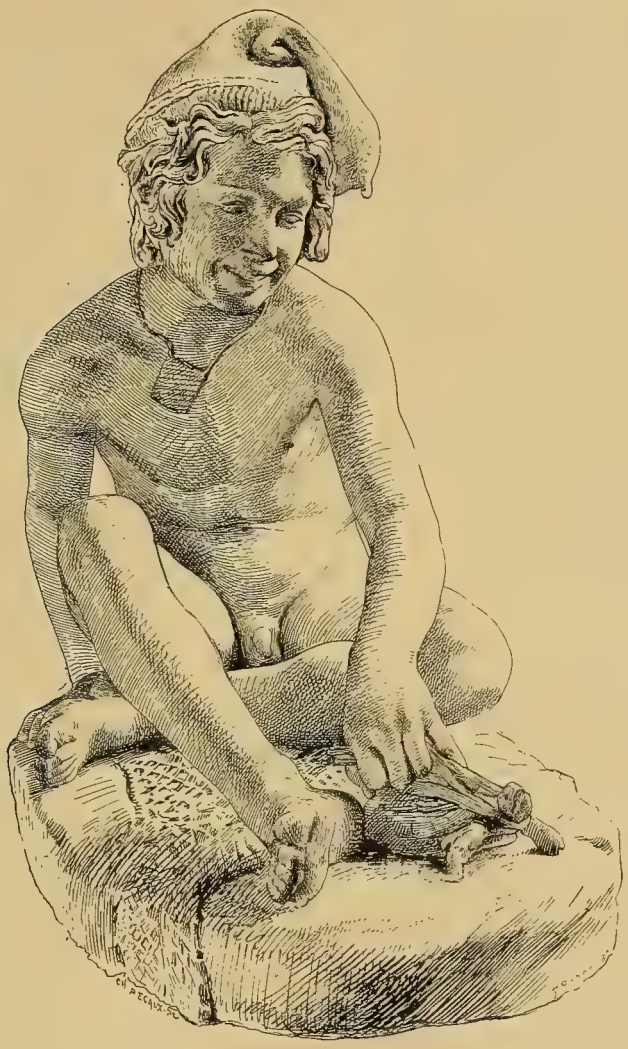
Il y a, dans cet article, des vues judicieuses sur l'art et la nature, une saine notion du tempérament de Rude, et de libérales tendances mêlées de quelques idées surannées. Au fond, Lenormand est dans le vrai : les querelles d'école reposent invariablement sur des malen-

tendus. Voyez plutôt ce qui se passe à l'endroit du *Petit Pêcheur* [1]. On est, en 1833, en pleine effervescence de guerre entre classiques et romantiques : et tout le monde est d'accord pour louer l'œuvre nouvelle et la sacrer chef-d'œuvre. « Voilà une admirable statue, disent les classiques, pour la pureté du style et la beauté de l'exécution. Le mouvement est d'une simplicité exemplaire. Nulle complication dans le sujet; pas ombre de littérature dans les intentions. Rien de fiévreux, d'excessif, d'inachevé, de transcendant et d'insensé. Ce sculpteur est vraiment à nous puisqu'il n'est pas en démence. » — « Ce sculpteur est à nous seuls, ripostent les romantiques, puisqu'il ne se recommande ni des Grecs, ni des Romains, et qu'il est amoureux de la vie. Quel est le caractère de la composition? — C'est, évidemment, le pittoresque. Le bonnet de laine, le scapulaire, accessoires inconnus des anciens, trahiraient, au besoin, les véritables instincts de l'auteur. Et quelle préoccupation essentielle accuse l'exécution, s'il vous plaît, hors un passionné désir de rendre la vie sensible, intimement palpitante et moite? Nous aimons cette figure pour sa vitalité, pour sa vivacité. Elle est originale ; elle ne relève que de nos principes. Tant pis pour qui ne le voit pas! » Personne ne semble s'apercevoir qu'il y a eu, parmi les antiques aussi bien que parmi les modernes, des artistes de sincérité et des artistes de convention. On ne peut s'émerveiller raisonnablement de tout ce que nous a laissé l'antiquité. Les grands maîtres grecs sont ceux-là qui, libres devant le réel, ont fixé dans le marbre blanc l'humanité grecque telle qu'ils la voyaient. Pour les autres, servilement assujettis à des formules et d'une notoire impuissance, ils se sont traînés dans les redites pauvrement et banalement.

A la distance où nous sommes des querelles d'art de 1833, nous sourions également des romantiques et des classiques. Chez les uns et chez les autres on trouvait de fort misérables esprits, affolés de préjugés pareillement ridicules, quoique contraires, mais on rencontrait aussi de droites intelligences, curieuses des formes vraies et des expressions vivantes, très dignes de se comprendre et séparées, à le bien prendre, par de simples nuances de sentiment et quelques définitions de mots. François Rude, d'ailleurs, fut un indépendant dans toute la force du terme, et le plus détaché qui pût être des vaines théories. Pour mieux dire, deux hommes sont en lui qui, dans

1. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Rude a été nommé chevalier de la Légion d'honneur à la suite du Salon de 1833 et que le *Petit Pêcheur*, acheté par le Roi, est aujourd'hui au Musée du Louvre.

sa longue carrière, se manifesteront alternativement : l'élève de François Devosge, naturiste convaincu, et l'élève de Cartellier,



LE PETIT PÊCHEUR NAPOLITAIN, PAR RUDE.

(Musée du Louvre.)

imbu d'enseignements académiques. Nous venons de parler du *Mercure* de 1827 et du *Petit Pêcheur* de 1833. Quel abîme entre les deux, malgré la dépense de talent supérieure de part et d'autre. C'est que le *Mercure* est de l'élève de Cartellier, de l'inconscient académiste, tandis que le *Petit Pêcheur* est du naturiste ardent, de l'élève de

François Devosge. Constamment, dans les compositions de l'artiste (jusque dans son prodigieux haut relief de l'Arc de Triomphe), nous aurons à reconnaître un certain trouble d'idéal, un manque d'unité résultant du combat des deux influences. Rude, au plus bref, ne sera jamais si complet et si grand que lorsqu'il s'efforcera de traduire le plus franchement, le plus directement, à la manière des vieux Bourguignons, la vérité flagrante. C'est pourquoi, dans la sculpture iconique, nous le verrons s'élever plus haut que tous ses émules et peut-être aussi que ses devanciers.

XVI

S'acclimater au soleil de Paris, se faire une vie heureuse dans un coin de l'immense ville, a été, pour le statuaire et pour sa femme, l'affaire de peu de jours. Ils habitent, avons-nous dit, rue d'Enfer, 66. Au fond de la cour est l'atelier de Rude, en contre-bas, très petit et très rustique, ayant pour plancher de la terre battue, prenant jour sur des terrains vagues en pleine végétation. Comme mobilier, presque rien : un méchant poêle, deux ou trois mauvais sièges, plusieurs selles à sculpter et des moulages d'antiques — notamment le torse couché de l'Ilissus et la tête de cheval de Phidias. Le ménage a son logis au second étage. Petit logis bourgeois, d'une propreté quasi flamande, où Mme Rude peint d'assez médiocres tableaux de genre et des portraits qui ne sont pas toujours sans valeur — témoin celui du grand sculpteur, conservé à Nuits, par la famille Cabet.

Rude, en son atelier, porte avec coquetterie sa toque de velours noir sur l'oreille droite. Son costume consiste en un pantalon très large du haut et serré du bas, en un petit veston amadou et, dans les temps froids, en un petit manteau de même nuance jeté sur les épaules, négligemment. Toujours, en travaillant, il fume sa pipe. Sur sa table, parmi des croquis, un livre est généralement ouvert : Plutarque ou les Maximes d'Épictète, qu'il cite avec délices. A-t-il à sortir? Il se chausse de fins escarpins, endosse une redingote bleu de roi à un seul bouton, se coiffe du chapeau tromblon, prend volontiers son pardessus sur le bras et, selon son expression amusante, « soigne sa draperie ». Regardez-le s'éloigner, le long des rues. Il a le corps plein, la tête bien posée, la démarche lente, avec un soupçon de solennité dans le port et un visible souci de l'élégance du geste. A mesure

qu'il avance en âge, le caractère plébéien reprend le dessus en lui. On le voit gauche à saluer, embarrassé de ses mains et de son chapeau : d'une extrême politesse, d'ailleurs, et jamais vulgaire [1].

Si l'on veut connaître les amis de nos Dijonnais au retour de Bruxelles, je citerai, en première ligne, le brave Roman, le dévoué camarade de Rude, membre de l'Institut, sculpteur de second plan, mais l'homme le meilleur du monde. En 1834, le pauvre Roman tombe malade. Rude lui propose d'achever, sous ses yeux, une figure de *Caton* à laquelle il attache grande importance ; mais elle n'est point terminée encore que l'auteur du modèle est couché au cimetière. Non seulement l'élève de Cartellier se consacre à l'achèvement du *Caton* (actuellement au musée du Louvre), mais, par surcroît, il prend à sa charge l'exécution de plusieurs figures décoratives commandées au mort pour la Madeleine. « Mon mari est trop affecté pour vous écrire, mande Mme Rude, au peintre Navez, de Bruxelles. Il n'en a pas le courage... Vous, monsieur, qui saviez si bien apprécier notre ami, vous sentirez mieux que personne le chagrin qui nous accable. Jamais nous ne le remplacerons : ce vide est bien affreux. Il partageait nos peines et nous aidait à les supporter. S'il nous arrivait quelque bien, il en jouissait plus que nous-mêmes. Pauvre ami ! Mourir si jeune et à la suite d'une si terrible maladie ! Nous étions bien cruels, nous qui demandions à Dieu de prolonger une existence si affreuse [2] !... »

Le second ami intime de Rude n'arrive à Paris qu'après 1830 : c'est Jacotot, l'inventeur de la fameuse méthode mnémotechnique dite d'*émancipation universelle*. Ce Jacotot passe à bon droit pour un personnage original. Il est né à Dijon, le 4 mai 1770, d'une famille obscure — son père était boucher. Un de ses cousins, Pierre Jacotot, fils de ses œuvres et savant professeur, le prend en affection, l'instruit et l'élève. Jacotot se jette dans l'étude avec cette fureur qui distingue, au moment de la Révolution, beaucoup de jeunes gens de la bourgeoisie. A 19 ans, il fait ses humanités au collège de Dijon ; puis, il devient avocat, embrasse passionnément les idées révolutionnaires, s'enrôle dans un bataillon de la Côte-d'Or en 1791, s'adonne, tout d'un coup, aux sciences exactes, et finit par occuper une chaire à l'École polytechnique auprès de Monge, de Vauquelin et de Prony. En ce poste supérieur, il est hautement apprécié. Il n'importe ! On apprend, un beau jour, qu'il s'en va professer à Dijon, à

1. Renseignements donnés par M. E. Frémiet.

2. Lettre de Mme Rude au peintre Navez, du 20 février 1835, dans les papiers de Navez à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

l'école centrale, « la logique et l'analyse des sensations ». Au surplus, il n'est novice en aucune connaissance : il sait à fond les mathématiques, l'histoire, les langues, les littératures, et il est en état de les enseigner. En 1814, les Autrichiens, passant par la ville bourguignonne, ont maille à partir avec lui et le gardent un temps en otage. Le peuple, en guise de réparation, le nomme député et le voilà se prononçant avec une violence inouïe contre les Bourbons, qui, naturellement, ne sont pas plus tôt rentrés qu'ils l'exilent. Rude l'a quelque peu fréquenté à Bruxelles, de 1816 à 1818, époque où l'étrange Bourguignon, aux manières brusques, aux paroles narquoises, à la dévorante intelligence, a été nommé professeur de littérature française à Louvain. Il a même modelé son buste. A Paris, après 1830, les deux amis se retrouvent porte à porte, rue d'Enfer, et se voient beaucoup. Jacotot étonne le sculpteur en lui développant incessamment sa méthode pédagogique : « Apprendre, c'est répéter et comparer tout à une même chose. Vous apprenez un morceau : il s'agit de le répéter en le paraphrasant, et vous y rapporterez par analogie ceux que vous lirez ensuite. Les intelligences sont égales chez les hommes bien conformés. Parvient toujours qui veut parvenir. » On retrouve de grands échos de cette phraséologie dans la conversation de Rude. L'influence de Jacotot sur le statuaire paraît, somme toute, avoir été sérieuse : c'est lui qui aurait poussé le fils du poêlier dans la voie de la sculpture exacte en lui recommandant l'emploi du compas et du fil à plomb pour la mesure du corps humain.

Un autre intime de l'artiste est le musicien dijonnais Louis Dietsch, en ce temps-là professeur à l'école Choron. Rude aime infiniment la musique et l'amitié de Dietsch lui vaut, à cet égard, de très douces jouissances. Une circonstance mémorable a, d'ailleurs, scellé cette intimité. Louis Dietsch a pour élève, à l'école Choron, une jeune fille de Bruxelles, Mlle Pauline Sacré, dont il s'est violemment épris, et de laquelle les Rude ont connu la famille en Belgique. Grâce au sculpteur et à sa femme, le mariage s'est vite accompli, au mois de mai 1831 [1]. Les heureux époux n'oublieront jamais cette participation du parfait ménage de la rue d'Enfer à leur bonheur et ils ne manqueront jamais de leur donner des marques de reconnaissance.

Je vois encore, dans les lettres de Sophie Rude à Mme Moyne, qu'il est souvent parlé d'une pauvre famille Héquet, d'origine bourguignonne, composée de la mère et de deux filles, à laquelle elle s'inté-

1. Communication de M. Joseph Dietsch, de Dijon.

resse et cherche à intéresser ses amis. Une des deux filles est toujours malade, minée d'une fièvre lente; l'autre s'épuise à faire des broderies qu'elle vend pour une bouchée de pain. On leur a procuré un commerce de laine qui n'a point réussi, et, plus tard, une petite place à Nolay, en Bourgogne, où elles se rendent et où elles continuent à mourir de faim comme à Paris. Plus ces femmes ont de malheur, plus Sophie Rude marque d'affection pour elles. C'est à croire qu'elle leur est reconnaissante de donner l'essor à sa pitié.

Voilà, tout compte fait, la société coutumière de la maison, en dehors des visites de circonstance et des camaraderies d'atelier. Au vrai, nos bonnes gens ont porté à Paris des mœurs éminemment provinciales et bourgeoises. Comme en Belgique, ils travaillent tout le jour et, le soir, ils n'aiment rien tant que de rester chez eux. S'il leur arrive, un soir de 1832, d'aller, à l'Académie de musique, entendre la *Juive*, il leur en vient tout de suite un peu d'humeur : « Nous autres, gens de la rue d'Enfer, nous n'entendons guère de bruit, et le tapage du grand Opéra nous a étourdis. Décidément, nous aimons mieux passer la soirée au coin de notre feu, dans notre petit salon, que d'aller au spectacle. » Sophie compte-t-elle se rendre à Dijon? Elle cherche une compagne de route, elle ne partira pas qu'elle ne l'ait trouvée. Lorsqu'il s'agit d'envoyer quelque argent, en paiement d'une commande de vin par exemple, on se gardera bien de l'envoyer directement, ce qui a toujours été le plus simple : on préfère s'enquérir d'un Bourguignon de passage à Paris pour lui confier la somme. Ainsi de tout. Dans leur intérieur, les Rude ont le goût du bien-être. Ils reçoivent peu, mais fort honnêtement. Les lettres de Sophie à Mme Moyne sont pleines de demandes de « vin d'ordinaire, d'extraordinaire ou de rôti », à 65 francs, 80 francs et même 125 francs la feuillette. C'est, visiblement, pour Rude, une espèce de souci. De temps en temps, les Moyne adressent à leurs amis des fruits, du raisiné, des cerises sèches, des pruneaux, des gelées, des produits de leur domaine de Chambolle. Le sculpteur est friand de ces bêtatilles, et spécialement du raisiné, dont il mange voluptueusement des tartines, le matin, en prenant son thé. Certain jour que sa femme a voulu donner un peu de cette confiture à un Dijonnais exilé chez les Scythes parisiens, il s'est bel et bien récrié : « Non, non, pas cela. Donne-lui autre chose. » Qu'on me pardonne de faire une petite place ici à ces bagatelles. Elles contribuent, pour leur humble part, à peindre la vie.

De politique, il n'en est plus guère question que sous forme de

généralités. Nous verrons bientôt que Rude s'est oublié, sous la Restauration, jusqu'à entreprendre un petit travail peu d'accord avec ses idées : un projet d'apothéose du duc d'Angoulême, vainqueur des insurgés de Cadix. Ce qui paraît l'émouvoir le plus dans la Révolution de 1830, c'est que les intérêts des artistes sont compromis. « Rien n'est encore décidé pour ce qui concerne les travaux, écrit Mme Rude, le 14 septembre, et nous sommes dans l'attente. Cet état peut durer longtemps, car il y a bien des choses à organiser avant les arts et, surtout, après une révolution comme celle qui s'est faite en trois jours. Notre roi a les meilleures intentions du monde; espérons que les gens qui l'entourent le seconderont, et peut-être pense-t-on aux artistes qu'il ne faut pas laisser mourir de faim, *car ils iraient rechercher Charles X, qui reviendrait, j'en suis sûre, malgré qu'il soit très occupé à chasser en Angleterre.* » Un peu plus tard (le 19 janvier 1832), nous voyons s'accentuer le mécontentement : « L'avenir n'est pas rassurant; nous touchons à une crise inévitable. Notre gouvernement, malgré les avis libéraux, a pris une route qui le perd et qui nous perd peut-être aussi. On a cru ou feint de croire que les donneurs de conseils voulaient renverser ce qu'ils avaient établi en versant leur sang. Ils voulaient, au contraire, que le gouvernement contentât la majorité, seul moyen de salut. *Le mécontentement est grand et la misère générale.* Nous avons abandonné tous les malheureux peuples qui nous auraient secourus quand nous en aurions eu besoin et, en faisant des bassesses pour avoir la paix, nous n'obtiendrons que la guerre. Il fallait effrayer et nous faisons pitié! »

Ces quelques extraits laissent voir un reflet de l'opinion publique et du sentiment des ateliers. Que si vous désirez avoir quelque éclaircissement sur la phrase relative à « l'abandon des peuples », lisez encore le passage suivant touchant les affaires belges en 1830; rien ne respire mieux les passions du temps : « Tu as dû apprendre, par les journaux, le triste état de la Belgique. J'étais bien inquiète de Victorine, que je croyais à la campagne chez les tantes de son mari. L'habitation se trouve à une lieue de Tervueren, où le prince d'Orange a toutes ses forces. Grâce à Dieu, Victorine est à Bruxelles, toute prête à se sauver à Mons si, malheureusement, les Belges étaient vaincus, ce que Victorine n'a pas l'air de craindre, tant elle partage l'enthousiasme de cette brave nation trompée, trahie, qui n'était nullement organisée pour repousser l'ennemi. Tout ce qui peut porter un fusil ou une faulx est parti de Bruxelles.

Ma sœur fait de la charpie pour les blessés qu'on amènera. Cette guerre est affreuse, avec des brigands qui commettent toutes les horreurs imaginables. Les pauvres Belges se feront tuer jusqu'au dernier. Nous ne savons pas encore si l'armée française, partie si précipitamment et arrêtée tout d'un coup par des entraves diplomatiques, est en Belgique. *La froide raison de nos hommes d'État donnera peut-être le temps au roi de Hollande de faire massacrer les Belges comme l'empereur de Russie fait avec les Polonais. Nous sommes dans une situation bien extraordinaire après une révolution comme celle de l'année passée. Peut-être la Chambre nous sauvera-t-elle. Espérons-le!* »

Eh! non, la Chambre ne sauve personne; mais les vraies préoccupations de François Rude, sont tournées, au fond, d'un bien autre côté. Nous dirons bientôt les péripéties de ses travaux à l'Arc de l'Étoile. On lui a fait une petite commande en 1829, pour la frise du *Retour des armées;* puis, on prend confiance en lui, on lui demande des esquisses, des projets sans fin et il se laisse aller plusieurs fois à tenter la chance des concours. Ses esquisses ont, malheureusement, disparu et, des innombrables dessins qu'il a dû faire, à cette époque, en vue de la décoration de la triomphale porte conçue par l'Empereur, c'est à peine s'il nous en reste six, passés de la collection Gatteaux au Musée du Louvre. Ces croquis sur papier calque, seront analysés et décrits dans notre prochain article : on y remarquera l'étrange amalgame d'aspirations républicaines et d'admirations impérialistes déjà constaté et expliqué dans la personnalité du maître. Quoi qu'il en soit, un fort écœurement ne tarde pas à le saisir. Est-ce donc la peine d'aller au-devant des échecs? C'est si rarement que, dans les concours, le vrai mérite l'emporte! Cette idée le trouble, tout d'abord; mais, peu à peu, sa pensée s'émancipe, s'élargit, s'aristocratise. Il entend produire de belles œuvres, s'il est possible, non se mesurer avec des écoliers. Le concours lui est désormais en horreur comme un piège tendu aux artistes les plus méritants et les plus fiers au profit des intrigants et des médiocres. Or, juste à ce moment, l'on rêve, à Dijon, d'ériger un monument à la mémoire des combattants de Juillet morts dans les trois journées. « Concourez, lui crie-t-on à l'envi ... — Non, répond-il avec tranquillité, je ne concourrai pour rien au monde. » Et il adresse à son ami Moyne une lettre caractéristique et digne d'être méditée, l'une des rares pièces autographes que l'on connaisse de lui et, sans contredit, la plus importante. Je la crois devoir transcrire intégralement :

« *Paris, 26 février 1832.*

« *Je voudrais bien causer un instant avec vous pour vous expliquer toutes les raisons qui doivent m'empêcher de concourir. J'ai déjà fait cette sottise à Paris et je ne suis plus à m'en repentir. Je suis persuadé qu'il n'y a pas un de nos artistes distingués qui concourût aujourd'hui. Le petit nombre de ceux qui ont fait comme moi en ont perdu l'envie. D'ailleurs, il n'y a pas de doute que le gouvernement abandonne cette manière de distribuer les travaux : il en a reconnu toute l'absurdité. En effet, un artiste médiocre peut avoir une idée heureuse, le hasard même peut le servir, ou bien il aura l'adresse de savoir ce que veulent les personnes appelées à juger les projets, lorsqu'il sera sur les lieux et en position de le faire, moyen qu'il me serait impossible d'employer quand même je serais là. Je n'ai jamais pu me former à toutes ces petites menées. Aussi, avec quelques talents, nous ne ferons jamais de brillantes affaires, mais c'est un parti pris.*

« *Je n'ai pas fini sur l'article des concours. Je vous dirai donc que, lors même que l'on donnerait un programme très arrêté et que tous les concurrents feraient le même sujet, il faudrait choisir l'esquisse la mieux faite. Ce qui fait bien en esquisse peut être fort médiocre à l'exécution. David disait qu'il ne concourrait pas pour le fronton de la Madeleine, parce qu'il avait des élèves qui faisaient bien mieux les esquisses que lui. David est un statuaire d'un très beau talent ; il est professeur et membre de l'Institut. Un autre artiste de l'Institut, et professeur aussi, qui a eu l'imprudence de se hasarder à concourir deux fois, deux fois a échoué avec un talent bien supérieur à ceux qui l'ont emporté sur lui. Les concours sont faits pour les écoles ; là, le meilleur ouvrage obtient le prix et tout est fini. Mais juger ce que sera un monument sur la vue d'une esquisse, lorsqu'on ne connaît pas le talent de l'artiste qui doit l'exécuter, est imprudent et surtout si cet artiste n'a encore rien produit.*

« *C'est assez rabâcher, mon cher Moyne, et c'est peut-être beaucoup trop; mais je tiendrais à ce que vous ne supposiez pas que j'y mette de l'indifférence. Je ferais, pour être chargé d'un monument pour Dijon, tous les sacrifices que ma position me permettrait. Pour que je présentasse des projets, il faudrait que je fusse chargé de ce travail et que je communiquasse directement avec la commission qui me ferait connaître la somme destinée à ce monument, et le lieu où il doit être élevé. Je ferais une ou plusieurs compositions que je soumettrais à qui de droit. Si l'on veut que ce monument soit fait par un Dijonnais, je crois, sans trop d'amour-propre, y avoir au moins autant de droit que qui que ce soit.* »

Il est difficile, à ce qu'il me semble, d'exprimer plus simplement des idées plus saines. Nous n'avons pas à être surpris qu'on ne les écoute point. Ajoutons que, bientôt, l'on ne parle plus du tout de

célébrer, à Dijon, par une œuvre quelconque, sur la place royale ou ailleurs, les « Héros de Juillet ». Tout lasse et tout passe. Cependant, il y a eu une souscription publique ; la plupart des communes de la Côte-d'Or ont envoyé leur offrande. « Qu'est devenu l'argent ? » demandent les journaux de l'époque. Hélas ! personne ne l'a jamais su. Mais Rude, à cette heure, est tout entier à son *Petit Pêcheur napolitain*... Du diable si tout le reste a de quoi le toucher.

Et puis, vous ne savez pas combien, après ce temps, le pauvre homme a de tristesse ! Il n'est plus que son art qui le puisse absorber et consoler. D'où vient le vide affreux, le morne silence dans le petit logis de la rue d'Enfer ! Où est donc le petit Amédée, l'enfant de tant d'espérance ?... Ah ! malheureux parents dont il réchauffait incessamment le cœur ! Un jour de 1830, la mort a pris cette souriante innocence et nulle gloire, désormais, n'adoucira l'amer regret de ceux qui demeurent. « J'ai presque renoncé à toutes nos connaissances, écrit Mme Rude, en un mot désolé, *car partout je vois des enfants*. » Pour Rude, il a gardé bien longtemps, d'une telle secousse, une effrayante surexcitation. Au mois de mai 1833, sa femme n'ose encore aller à Bruxelles avec lui. « Je crains, dit-elle, que les souvenirs déchirants qui nous accableraient dans ce pays où nous avons été si heureux ne soient trop forts pour lui... Lorsque mon beau-frère était ici, j'avais été forcée de lui dire de ne plus parler de ses enfants devant mon mari, *tant sa figure était bouleversée*. Si je n'avais pas eu assez d'empire sur moi pour reprendre ma gaieté et l'encourager par mon exemple, je n'aurais pas pu le conserver. Je puis, heureusement, cacher tout ce que j'éprouve, et je me suis étudiée à changer toutes les conversations qui pourraient l'émouvoir, quitte à paraître ridicule aux gens auxquels je coupais la parole. Enfin, j'ai réussi, et il est presque entièrement débarrassé de cette maladie de nerfs causée par le chagrin. » Douleur terrible, celle-là qui se dissimule. Autant qu'ils vivront, les inconsolés penseront toujours à l'absent sans se l'avouer jamais. Et voyez la fatalité ! De ce petit être adoré, autour duquel tant de rêves rayonnèrent, il ne reste aujourd'hui qu'un portrait peint par sa mère, alors qu'il avait six ans et une lettre de cinq ou six lignes où il promet à son grand-papa d'être bien sage [1]. Son acte de décès a été brûlé par les incendies de la Commune de 1871, et l'on ne saurait même plus dire au juste à quelle date il est mort. O misère de la vie !...

(*La suite prochainement.*) FOURCAUD.

1. Le portrait et la lettre sont conservés par la famille Cabet, à Nuits (Côte-d'Or).

EXPOSITIONS DIVERSES

PEINTRES — GRAVEURS

SOCIÉTÉ DES AQUARELLISTES FRANÇAIS

I

L'EXPOSITION qui vient d'avoir lieu dans la galerie Durand-Ruel a obtenu, tout juste, un succès d'estime. Ce n'est pas assez si l'on tient compte de la valeur des artistes qui y ont pris part, c'est beaucoup à considérer le peu de cas que nous faisons en France des œuvres de « blanc et noir », principalement de celles où ne revit le souvenir d'aucune œuvre déjà entrevue sous les espèces du marbre ou du tableau. Les étrangers, particulièrement les Anglais et les Américains, sont mieux avisés que nous : ils attachent un grand intérêt à l'estampe originale. On n'a pas à leur apprendre que ces ouvrages de prime-saut, rapidement éclos sous les doigts d'un artiste, ont parfois des charmes dont on retrouverait vainement la trace dans les œuvres accomplies sur lesquelles ce même artiste aura longuement peiné et médité. Ils ont la grâce et l'allure facile des lettres qu'écrivent les gens d'esprit, quand elles ne sont pas destinées à la publicité : l'auteur, sans le savoir, s'y livre tout entier; on comprend clairement ce qu'il dit et on devine ce qu'il n'a pas pris la peine de dire. Qu'est-ce, après tout, l'estampe originale? Un dessin multiplié par le miracle de l'impression. Dans cette feuille de papier nous voyons une des

modalités les plus captivantes de l'art, celle où il apparaît en déshabillé. Spectacle rare pour qui sait voir, mais les yeux de la foule n'ont pas de ces curiosités; elle ne comprend pas à demi-mot; et puis ce noir l'attriste; pour lui plaire, l'art doit sourire sous le fard de la peinture.

Les peintres-graveurs avaient pressenti le danger d'une exposition monochrome et ils tentèrent de le conjurer en égayant les salles de quelques peintures de leur façon : l'intention était bonne, mais le public ne s'en est pas ému davantage; l'enseigne annonçait très haut une exhibition de gravures, il a cru devoir s'abstenir. D'ailleurs, n'y avait-il pas à voir, au même moment, les peintures du cercle Volney et les aquarelles de la rue de Sèze? La Société des aquarellistes, *great attraction!* Les galeries de M. Durand-Ruel sont restées vides. Encore une fois, nous le regrettons pour le public, car il y avait de très jolies choses à voir, rue Le Peletier, des choses que l'on ne retrouvera pas au Salon, dans la section de gravure; le peu d'estampes originales qu'y exposent les artistes est d'ailleurs perdu au milieu des gravures professionnelles où sont traduites les œuvres de la peinture et de la sculpture.

Nous sommes particulièrement heureux de pouvoir montrer aux lecteurs de la *Gazette* une des œuvres maîtresses de cette petite exposition. Ce n'est rien sans doute pour l'artiste qui l'a exécuté — un des plus grands, des plus originaux de notre époque; on le saura demain quand seront publiquement exposés les importants travaux de sculpture auxquels il donne la dernière main, — ce n'est rien, et pourtant l'on est frappé de l'extraordinaire intensité de vie physique et de vie morale, de pensée, qui éclate dans ce masque de *Victor Hugo* tracé sur le cuivre nu en quelques traits de pointe. M. Rodin ne nous pardonnerait pas de lui prodiguer les louanges à propos d'une œuvre qu'il a créée en se jouant; nous dirons cependant que dans ce croquis nous sentons la griffe d'un maître. Quant au portrait, nous n'en connaissons pas qui rende plus fidèlement, plus complètement le modèle : Victor Hugo est là tout entier, l'homme et le poète.

A côté de cette étude, M. Rodin en exposait une seconde où les traits du poète sont retracés de trois quarts : œuvre également précieuse qui complète la première et précise l'image. L'une et l'autre seront vivement recherchées des amateurs et des bibliophiles... quand il sera trop tard pour les avoir.

La pointe sèche a eu, d'ailleurs, tous les honneurs de l'exposition. Ce mode d'expression a servi le talent délicat de Miss Cassatt, aussi

bien que la maîtrise fière, sculpturale, de M. Rodin. L'outil, en changeant de main, s'est assoupli aux travaux de grâce et de tendresse que réclamait de lui une exquise nature d'artiste, doublée d'une nature de femme. Les jeunes mères que Miss Cassatt a portraiturées sur le cuivre en compagnie de Bébé, sans autre ambition que le plaisir de les peindre dans leurs effusions d'amour maternel, lui offraient le spectacle dont elle ne se lasse jamais et qui lui a constamment porté bonheur dans ses peintures : elle en a fait cette fois deux images délicieuses en quelques traits d'une singulière fermeté, et dans un sentiment de naïveté qui n'est plus de notre âge : il faut remonter à près de quatre siècles en arrière pour trouver les modèles d'art dont Miss Cassatt s'est inspirée, inconsciemment sans doute.

Tout autre est le talent de M. Desboutin, classé parmi les maîtres de la pointe sèche; ses portraits d'homme, le sien surtout, qu'il aime à répéter, sont vigoureusement établis dans un sentiment réaliste pur de tout alliage sentimental et il prétend faire rendre au procédé tout ce qu'il recèle de puissance coloriste. Les œuvres de M. Desboutin ne portent pas à la rêverie; mais elles retiennent le regard par leur vivante expression : c'est une manière de concevoir l'art qui en vaut une autre, car en somme la vie est difficile à rendre et bonne à contempler.

Avec M. Besnard, nous rentrons dans le domaine de la fantaisie, mais de la fantaisie réglée par la science. L'artiste est allé à Rome, on le sent; devons-nous lui reprocher de ne pas s'être attardé dans la contemplation des poncifs, et de leur avoir préféré d'une part l'art naïf des primitifs et de l'autre les audaces d'un Michel-Ange? L'École remplit à souhait son emploi de pépinière à talents bourgeois; pour une plante sauvage qu'elle aura fait pousser, par hasard, il est inutile de crier à la profanation. M. Besnard élevé, instruit par elle, lui doit certes, une grande reconnaissance, mais non pas l'abdication de tout son être d'artiste en qui fermente un besoin de nouveau, d'inédit, dont nous avons déjà recueilli de très heureuses manifestations.

La *Gazette* a montré, il y a quelque temps (juillet 1887), un spécimen du talent de M. Besnard dans les travaux du blanc et noir; son exposition, rue Le Peletier, était abondante autant que variée. On y retrouvait sous toutes ses faces son talent inquiet et chercheur : des notations curieuses de formes et de lumière, des groupements bizarres, des compositions inattendues. J'ai remarqué les planches suivantes : *Dans les cendres*, *Un lit de mort*, des études de femmes et de très originales eaux-fortes pour l'illustration de l'*Affaire Clémenceau*.

Le désir du nouveau est aussi ce qui tourmente MM. Henri Guérard et Félix Buhot, deux noms qu'on a vus souvent reparaître dans cette revue, au bas de nos images. On aurait pu faire un cours complet de gravure libre devant les vastes cadres où ils avaient accumulé les preuves, les épreuves pour mieux dire, de leur imagination pittoresque et les variations infinies qu'ils savent jouer sur le thème de la Lumière. M. Guérard avait là des pointes sèches, des eaux-fortes, des essais en manière noire et des impressions en couleurs dans tous les genres et à tous les degrés de l'exécution, depuis l'*état* de première pensée jusqu'à la planche terminée, *ne varietur*. Rien n'était plus intéressant que de suivre sous la direction de cet habile artiste les diverses phases de la genèse d'une estampe : art de graveur sans doute, mais aussi art de peintre, car ce sont de véritables créations où le mode d'interprétation ne joue qu'un rôle secondaire.

M. Buhot s'est fait une place à part et des plus enviables parmi les peintres du Paris actuel : les estampes où il fait si singulièrement revivre la physionomie de nos rues et de nos places publiques, dans leur mouvement, aux heures sombres où le photographe ne hasarde pas son objectif, par la pluie, par la neige, sous la lumière du gaz... ces estampes commencent à être recherchées des amateurs. Elles le seront bien plus quand elles évoqueront des images du passé : le public ne comprend guère l'intérêt qui s'attache aux laideurs du milieu où il vit et leur sentiment pittoresque lui échappe : vienne le temps et tous les yeux s'ouvrent aux souvenirs de choses disparues.

M. Norbert Goeneutte a déjà su prendre rang dans la peinture ; il exposait d'intéressantes études enlevées à la pointe, notamment certains portraits de femmes d'une amusante facture et curieux en ce qu'ils accusent l'esthétique troublée de l'artiste ; on l'y voit préoccupé tour à tour de l'art préraphaélite, des eaux-fortes mâles de Millet et des « exquisités » de M. Whistler.

Je passerai rapidement sur certaines pièces capitales de l'Exposition ; mon excuse est de n'avoir rien de nouveau à dire d'artistes tels que Bracquemond, Seymour-Haden, Legros, Tissot et Fantin-Latour ; leurs œuvres exposées ont été déjà longuement étudiées dans la *Gazette*.

M. Degas avait envoyé peu de chose : deux petites lithographies dont une seule pouvait donner une idée du caractère si extraordinairement original de son talent. On y voyait, tout à fait à l'arrière-plan, une femme nue passant de sa chambre à coucher dans son cabinet de

toilette ; à droite les vêtements, à gauche le lit, séparés par un tapis. L'ensemble, d'une écriture ferme et sobre, hachée de coups de grattoir, arrêtait l'œil par l'imprévu de la mise en scène et l'impeccable justesse du dessin et des valeurs d'ombre.

On s'est un peu étonné, il y a deux ans, de l'hospitalité donnée dans notre revue à de simples affiches de théâtre ; le nom de celui qui les avait composées, lithographiées et mises en couleurs n'était pas encore inscrit au livre d'or des artistes, ou du moins n'avait-il pu jusque-là faire admettre ses productions dans la section des œuvres d'art. Aujourd'hui personne n'hésite à reconnaître que M. J. Chéret est un artiste en son genre, et même un artiste unique ; il sait mieux que personne composer, dessiner et mettre en valeur une affiche murale : la rue lui appartient. Lui seul sait équilibrer de fantastiques silhouettes, les décorer de sommaires enluminures, et donner au tableau ce tour élégant qui fascine le regard à distance et nous contraint à stationner devant ses annonces. Son talent n'est pas sans analogie avec celui de Gill qui savait si bien mettre en page le dessin frontispice d'un journal, — un art perdu, depuis sa mort. — En traduction dans le langage de la critique. cela s'appelle avoir le sentiment décoratif très développé. Les artistes ne s'y trompent pas, moins que tous autres cette petite phalange des peintres-graveurs si follement éprise des curiosités de l'image, aussi a-t-elle accueilli à bras ouverts M. Chéret avec ses croquis d'affiches, ses éventails et surtout une brillante esquisse au pastel où passait comme un souffle de Watteau.

J'ai à signaler encore : les illustrations de M. Boilvin pour divers ouvrages, les dessins de M. G. Jeanniot, un peintre de talent transporté dans l'illustration et qui est souvent parvenu à la tirer de sa routine, en substituant l'observation directe, l'étude de la nature, au « chic » ; les eaux-fortes de MM. H. Somm, Storm de Gravesande et de divers artistes hollandais et américains.

Très curieuses aussi, mais c'est tout, les inventions de M. Odile Redon, le peintre des larves, des gnômes, des apparitions spirites et des cauchemars. Ce visionnaire n'est pas sans avoir eu connaissance des dessins de Victor Hugo, et l'art qui le tourmente a déjà tourmenté plus fort que lui, Gustave Moreau notamment ; mais il n'en est pas moins intéressant de voir que l'école des littérateurs décadents a ses représentants dans la peinture : le temps est venu de nous faire un lexique qui nous permette de déchiffrer les rébus des uns et des autres.

II

L'Exposition des aquarellistes français ne nous arrêtera pas longtemps : il se peut qu'elle vaille les précédentes, mais c'est toujours la même chose. La Société fait, dit-on, d'excellentes affaires; nous le croyons volontiers, car elle nous semble éviter soigneusement tous les écarts d'imagination, toutes les tentatives nouvelles qui pourraient compromettre sa prospérité : on s'en tient aux articles demandés. Les cardinaux de M. Vibert sont toujours aussi plaisants d'intention et leur belle couleur rouge s'exalte d'année en année ; les images coloriées de MM. Delort et A. Moreau valent celles de l'an dernier; les miniatures de M. Dubufe, toujours aussi prétentieuses, continuent à donner tort aux règles acceptées du dessin et du coloris ; les Espagnols de M. Worms pincent de la guitare avec la même absence de conviction, et dans cette gamme triste qui est particulière à l'artiste. Enfin, que dire de nouveau des paysages de M. Jourdain, des éventails de M. Maurice Leloir, des marines de M. Courant, des cavaliers de M. John-Lewis Brown, des amazones de M. Claude et des mondaines en villégiature de M. Heilbuth? Nous sommes blasés sur ces spectacles, quoique le talent des auteurs soit incontestable. Seuls, j'ai regret de le dire, les chats de M. Lambert ont faibli; ils ont le poil malade : le spirituel artiste aurait-il voulu, cette fois, nous peindre des chats empaillés? cela expliquerait le fâcheux état de leur robe.

La plupart des visiteurs de la galerie Georges Petit trouvent toutes ces aquarelles charmantes : rangeons-nous à l'opinion de la majorité; nous nous permettrons cependant d'indiquer nos préférences, cela ne tire pas à conséquence. Nous prenons un intérêt plus vif aux dessins de M. Lhermitte, à ceux de MM. Le Blant, à un paysage de M. Jeanniot et surtout à certaine petite aquarelle grise où l'excellent artiste a représenté des chevaux de relais pour les Omnibus et leur jeune conducteur, une figure minable dont le souvenir vous poursuit ; aux frais et jolis sujets de MM. Friant, Béraud, Émile Adam et Victor Gilbert; aux paysages enlevés d'une touche sûre et large de MM. Béthune et Yon; aux fleurs de M. Morand, peintes en aquarelliste qui entend son métier; enfin aux paysages conventionnels, mais si grands de composition et d'allure, peints par M. Harpignies.

J'ai gardé pour la fin les pièces les plus belles, à mon sens, de l'exposition : d'abord, de grands bustes de femmes, par M. Besnard, vivantes ébauches dont le naturalisme est atténué, corrigé si l'on veut, par la fantaisie charmante du peintre, ses audaces de pinceau et sa volonté bien arrêtée de mettre un sujet dans tout ce qu'il peint ; et puis, de très remarquables aquarelles de M. Zuber : l'une d'elles, une vue de Paris — la place de la Concorde, avec la Seine au premier plan — ne se peut imaginer plus parfaite ; Jules Jacquemart l'eût signée et classée parmi ses meilleures. M. Zuber a les traditions vraies de l'aquarelle ; il peint du premier coup et sait réserver les blancs du papier là où il faut. Cette belle assurance nous séduit et les résultats nous étonnent. Comment peut-on figurer avec des moyens aussi simples l'air qui passe, la lumière qui se joue, l'eau qui coule et asseoir avec tant de solidité, dans leur forme, à leur plan, les « fabriques » du paysage? Ceci est le secret de l'artiste; ne le lui demandons pas : peut-être l'ignore-t-il lui-même.

ALFRED DE LOSTALOT.

LES

LIVRES A GRAVURES SUR BOIS

PUBLIÉS A FERRARE

(CINQUIÈME ARTICLE[1].)

XI.

'*Orlando furioso* nous montre un admirable bois. Ce bois représente l'Arioste et orne la seconde édition du fameux poème, édition publiée, en 1532, par Franciscus de Rubeis. La première édition, comprenant quarante chants au lieu de quarante-six, avait été imprimée à Ferrare, en 1516, par G. Mazzocchi de Bondeno : elle a pour toute illustration, au milieu d'un encadrement où figurent des haches, des maillets et quelques autres outils, une ruche dont la base est entourée de flammes et autour de laquelle voltigent des abeilles [2]. De l'édition qui parut à Ferrare en 1532 [3], la Bibliothèque de Ferrare possède deux exemplaires [4]. L'un d'eux contient seulement une bordure avec des cen-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 89, 339 et 416 et 3e période, t. I, p. 136.

2. Le même emblème figure au revers de la médaille du poète exécutée par Pastorino.

3. A la fin de cette édition on voit une seconde gravure qui représente deux vipères enlacées et s'élançant pour mordre, tandis qu'une main tient ouverts des ciseaux avec lesquels elle a coupé la langue de l'une et va couper la langue de l'autre. Cette gravure, accompagnée des mots : « Dilexisti malitiam super benignitatem, » fait allusion à la ligue des envieux et des détracteurs du poète.

4. Elle possède également le manuscrit des satires de l'Arioste, le siège du poète, son encrier de bronze orné de trois chimères et dominé par une figure d'enfant.

taures à queues de poissons dans le haut, des trophées sur les côtés, et un aigle dans le bas entre deux petits génies nus que portent des chevaux marins. Dans l'autre exemplaire, la même bordure encadre le portrait du poète. Une lettre écrite le 27 février 1588 à Orazio Ariosto par le protonotaire Gian-Maria Verdizzotti [1], lettre contenant une épreuve de ce portrait, constate qu'il fut exécuté d'après un dessin de Titien, ce qui n'a rien de surprenant. Attiré et choyé par le duc Alphonse I, l'illustre peintre vint au moins huit fois à Ferrare du vivant de l'Arioste [2] et y fit plusieurs séjours. Comment n'aurait-on pas songé à profiter de sa présence pour lui demander de reproduire les traits d'un homme tel que l'Arioste? Titien, au surplus, dut se prêter d'autant plus volontiers à l'exécution d'un dessin destiné à être gravé dans la nouvelle édition du *Roland Furieux* que cette édition renfermait plusieurs vers inédits où il était mentionné comme « l'honneur de Cadore », sa patrie. Le portrait n'est pas indigne de sa haute origine et le graveur semble avoir été satisfait de lui-même, car il n'a point négligé d'inscrire son nom dans la bordure, au-dessus de l'aigle : il s'appelait *Francesco de Nanto* et était originaire de la Savoie [3]. L'Arioste, ici, n'est plus à l'âge où il charmait Isabelle d'Este en lisant son poème devant elle (1507). C'est un homme de cinquante-quatre à cinquante-huit ans, qui porte toute sa barbe, très fournie et un peu frisée. Il se montre de profil à droite. Abrité par une longue paupière que domine un épais sourcil, l'œil n'a certainement plus son ardente vivacité d'autrefois, mais il garde toute son intelligence, mûrie par l'expérience et la réflexion. Le nez est long et légèrement arqué. Ce qui annonce surtout dans ce visage les approches de la vieillesse, c'est le creux de la joue, c'est la rareté des cheveux, dont une mèche retombe sur le

1. Elle se trouve à la Bibliothèque de Ferrare. Baruffaldi en a imprimé une partie dans son ouvrage sur l'Arioste (p. 251).

2. En 1516, en octobre 1519, au milieu de 1520, en février 1523, en janvier 1525, à la fin de 1527 ou au commencement de 1528, en 1529, en 1532. Il y revint plus tard encore en 1543 et en 1545.

3. Il est manifeste que la bordure et le portrait n'ont pas été dessinés par la même main. La bordure est plus minutieusement traitée; on n'y sent pas l'aisance magistrale qui règne dans le portrait, quoiqu'on y reconnaisse un talent exercé, uni à un goût délicat. En inscrivant son nom au sommet de la bordure, sous le portrait, Francesco de Nanto a-t-il du moins entendu prendre, comme graveur, la responsabilité du tout? Nous n'oserions l'affirmer. Peut-être a-t-il simplement utilisé une bordure déjà existante; mais nous ne connaissons aucun ouvrage où elle ait servi.

front. L'expression est grave, méditative. Si, comme le temps, le travail de la pensée a laissé sa marque, il a du moins ajouté aux traits je ne sais quelle gravité qui rehausse et ennoblit la physionomie [1].

Titien peignit aussi plusieurs portraits de l'Arioste. On en cite un dans la collection de lord Darnley à Cobham Hall. La Galerie natio-

IL CLARIS. M. LODOVI-
CO ARIOSTO.

nale de Londres en revendique un autre qui appartenait autrefois à M. Beaucousin. Mais ces portraits ne ressemblent guère au portrait gravé et ne se ressemblent pas entre eux. Quant à celui de la galerie du Belvédère, à Vienne, il semble avoir été fait d'après la gravure et Titien n'y est pour rien [2]. Le seul portrait parfaitement authentique est celui qui accompagne la seconde édition de l'*Orlando furioso*,

1. Une édition de l'*Orlando*, publiée à Venise en 1536 par Alvise de Torti, contient une répétition affaiblie du portrait donné par l'édition ferraraise de 1532 (Bibl. Nat. Y 3474, in 4°. rés.). — Dans l'édition des satires de l'Arioste, édition publiée à Venise en 1535 par Aristotile dit Zoppino, on trouve aussi, au-dessous du titre, un assez beau portrait du poète (Bibl. Nat. Y. + 3952).

2. Cavalcaselle et Crowe, *Tiziano*, t. I, p. 165-172.

édition préparée sous les yeux du poète. Il est d'ailleurs conforme aux médailles exécutées par Pastorino et par Poggini, ainsi qu'au profil gravé au burin par Æneas Vico [1].

Si l'on en croyait Ridolfi [2] et Ticozzi [3], une véritable intimité se serait établie entre l'Arioste et Titien. L' « Homère ferrarais », nous dit-on, consultait sur la forme de son poème le « moderne Apelles », pendant que celui-ci faisait son portrait. Les deux amis auraient même été les parrains des enfants l'un de l'autre. Enfin, quand on célébra les funérailles de Titien, à Venise, un des tableaux placés autour du catafalque représentait Alphonse, duc de Ferrare, écoutant le poète lire des vers dans la pièce même où le grand artiste était occupé à peindre. Ces divers récits sont-ils tous conformes à la vérité? On pourrait en douter, car aucun document ne les confirme et, dans la correspondance du poète, aucun passage ne révèle l'amitié dont on a fait si grand bruit [4]. Il est impossible cependant de ne pas admettre au moins l'existence de relations assez fréquentes entre l'Arioste et Titien dans une cour où ils devaient se rencontrer souvent et où ils jouissaient tous deux de la faveur générale. Le portrait gravé sur bois en est la preuve manifeste. Il a un caractère trop personnel pour n'avoir pas été fait d'après nature ou d'après un portrait pour lequel l'Arioste aurait posé.

XII.

En 1549, Giovanni de Buglhat [5] et Antonio Hucher, associés ensemble depuis 1546, publièrent un curieux ouvrage de Cristoforo

1. Æneas Vico, né à Parme, se trouvait à Venise quand Falletti, l'ambassadeur de Ferrare, le chargea de graver l'arbre généalogique de la famille d'Este. Ce travail, qu'il termina à Ferrare, lui valut d'être admis au service d'Alphonse II, dont il gagna la faveur par ses connaissances d'antiquaire et de numismate. Venu à Ferrare en 1563, il y resta jusqu'à sa mort (octobre 1567). C'est dans cet espace de temps qu'il exécuta cinquante planches représentant les costumes en usage chez les diverses nations et qu'il grava un grand buste du duc (G. Campori, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*. — Voy. aussi l'*Histoire de la gravure* par Georges Duplessis, p. 109-110).

2. *Le Meraviglie dell' arte*, t. I, p. 209-210, 279.

3. *Vite dei pittori Vecelli*, p. 42.

4. Cavalcaselle et Crowe, *Tiziano*, I, 146, 165.

5. Prêtre du diocèse de Clermont et recteur de l'église de Dumesnil dans le diocèse de Bayeux, il fut l'aumônier de la duchesse Renée, femme d'Hercule II,

Messisbugo, ouvrage intitulé : *Banchetti. compositioni di vivande et apparecchio generale*, et dédié au cardinal Hippolyte II d'Este, frère du duc Hercule II [1].

Messisbugo, maître d'hôtel, grand ordonnateur des festins prin-

PORTRAIT DE CRISTOFORO MESSISBUGO, PAR ANTONIO HUCHER.

(Gravure tirée des « Banchetti », de Messisbugo. — Ferrare, 1549.

ciers, donnés par Alphonse I et par son fils le cardinal Hippolyte II, était un personnage d'importance que favorisa spécialement le duc Hercule II. Son portrait, gravé au revers du titre de son livre,

à la famille de laquelle il appartenait. Peut-être, dit Citadella, vint-il à Ferrare à la suite de Renée, qui apporta en dot au duc de Ferrare la ville de Bayeux. A Ferrare, Jean Buglhat fut non seulement imprimeur, mais graveur en bois. (*Notizie rel. a Ferrara*, II, 302.)

1. Bibl. Mazarine, n° 15270.

montre qu'il avait grand air; à la régularité des traits se joint une véritable noblesse de tournure et d'expression. Il est vu de profil à gauche. Ses cheveux courts frisent légèrement et sa longue barbe a de gracieuses ondulations [1]. Il y a quelque chose de rêveur dans son regard un peu voilé. Autour de ce beau buste est disposée une riche bordure, avec des guirlandes de fruits et de fleurs. Deux têtes de démons occupent les angles supérieurs, tandis que deux têtes de lions apparaissent dans les angles du bas. Au milieu de la partie inférieure on voit une tête de satyre, au-dessous de laquelle un aigle déploie ses ailes entre des enroulements qui se terminent par deux têtes barbues. Enfin, au sommet de la bordure est un cartouche et aux côtés de ce cartouche se trouvent deux petits génies nus, assis à chaque extrémité, dont l'un est vu de dos et l'autre presque de face, les jambes croisées. Si cette ornementation n'a pas l'élégante simplicité des œuvres produites à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, en revanche la figure de Messisbugo est à l'abri de tout reproche. Elle fait beaucoup d'honneur non seulement à l'artiste qui l'a dessinée, mais à *Antonio Hucher*.

GUSTAVE GRUYER.

(*La fin prochainement.*)

1. Messisbugo fut enseveli dans l'église de Sant' Antonio attenant au monastère des Bénédictines, mais on ignore l'époque de sa mort.

LA
COLLECTION DE M. ERNEST ODIOT

Encore une collection qui va disparaître et un cabinet qui se ferme où les amateurs trouvaient toujours un hôte aimable pour les recevoir et des œuvres choisies à étudier. Car M. Ernest Odiot était difficile en ses choix et toujours à la poursuite du mieux, des choses, surtout, qui pouvaient être un enseignement. Il éliminait volontiers ce qui, pour lui, n'était que le bien. Que de pièces ont passé par son cabinet, pour lesquelles c'est un titre, et qui sont, aujourd'hui, dans d'autres collections !

De toutes les raisons, la plus triste, une raison de santé, et puis aussi la difficulté de rien trouver de nouveau, sinon à des prix excessifs, qui soit digne de figurer à côté de ce qu'il possède, ont dicté à M. E. Odiot la résolution de tout aliéner. Mais, lorsqu'il nous reviendra mieux portant du Midi où il va s'exiler, que fera-t-il? Entreprendra-t-il de réunir une collection nouvelle? Il en serait bien capable, car les vrais amateurs se résignent difficilement à vivre entre les murs nus d'un appartement qu'égayait l'éclat des majoliques ou des émaux, et le scintillement des orfèvreries. En tout cas, il lui restera ses livres et le goût de les étudier, car derrière l'amateur il y a chez M. E. Odiot, un érudit qui se dissimule, et qui n'était qu'à moitié satisfait de posséder les choses lorsqu'il n'en connaissait pas l'origine et surtout l'histoire, lorsqu'elles

pouvaient en avoir une. Aussi affectionnait-il surtout celles qui portent une date.

Ce qu'il possède est peu important par le nombre, mais c'est un choix dans chaque branche de l'art, qu'il s'agisse des ivoires ou de la peinture, des émaux ou des bois sculptés, des faïences italiennes ou de l'orfèvrerie. Il s'arrêtait avec le XVIe siècle, remontant jusqu'aux carlovingiens, après avoir jadis touché à l'antique par ses terres cuites et ses monnaies.

Ce sont, suivant l'habitude, les ivoires qui nous font connaître la première renaissance de l'art en Occident, sous l'impulsion de Charlemagne. Une plaque qui provient du cabinet de Ch. Davillier, ornée de trois grandes rosaces, montre une exécution très ferme et très précise. Quant à celle où l'on voit deux apôtres conversant sous un disque qui entoure le buste du Christ, elle appartient à l'art romain traditionnel, tel qu'il s'est perpétué par les sarcophages chrétiens. Il est de plus un témoignage de l'ancienneté de la tradition qui attribuait à chaque apôtre la rédaction d'un verset particulier du *Credo*.

L'ivoire, que nous publions et qui nous semble appartenir à l'art de transition du XIe au XIIe siècle, — en Allemagne, peut-être? — est un exemple des libertés que l'art a prises envers les textes bibliques dont la traduction littérale était impossible : le récit de la vision d'Ézéchiel De la « ressemblance de quatre animaux » dont l'aspect avait « la ressemblance d'un homme »; de ces monstres à deux paires d'ailes créés par l'art assyrien; de ces roues « à quatre faces » qui les suivaient dans l'emportement de leur course sans retour, accompagnées de grandes clameurs; de ce saphir « ressemblant à un trône » où une « ressemblance d'homme » était assise, avec l'éclat d'un métal brillant semblable au feu, — si bien que Jules Labarte y avait prétendu reconnaître un émail étincelant, — on voit ce que les imagiers, après de longs tâtonnements, ont retenu et fixé lorsqu'ils ont voulu figurer l'insaisissable vision. Le Christ assis sur un trône, les pieds sur une roue, dans une auréole qui l'enveloppe ainsi que deux chérubins vêtus de leurs ailes, et les quatre symboles évangéliques, voilà l'image simplifiée du cauchemar qui s'est perpétuée pendant tout le moyen âge avec ses masses balancées et sa symétrie architecturale. Dans l'ivoire qui nous occupe, l'imagier a ajouté le soleil et la lune qui appartiennent d'ordinaire à un autre ensemble, celui de la *Crucifixion*.

Une fort belle Vierge d'ivoire (XIIIe siècle), assise sur un fauteuil d'orfèvrerie émaillée limousine a déjà été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e p., t. XXXIII, p. 113) lorsque nous y avons parlé de la collection de M. Ch. Stein. Il nous suffira de la citer avec un charmant petit triptyque du XIVe siècle, provenant du cabinet La Béraudière Une figure de la Vierge y est encadrée, suivant l'habitude, par les premières scènes de l'Évangile.

Un olifant, aux armes d'Isabelle de Portugal, exécuté avec d'autres ornements par une main peu habile, qui était plutôt celle d'un ciseleur que d'un sculpteur, est surtout intéressant par sa garniture d'argent doré qui est gravée de l'*impresa* de Philippe le Bon, un briquet, et de la devise : AUTRE NARAY. Il en résulte que cette pièce a du être exécutée vers 1430, date du mariage du duc de Bourgogne avec Isabelle de Portugal et de la création de l'ordre de la Toison d'or.

La statuette de l'une des trois Maries portant un vase de parfums présente un caractère hybride assez singulier. La tête par sa physionomie et par le bonnet qui la coiffe annonce l'époque d'Anne de Bretagne, tandis que le reste, par le jet et par le style des draperies, se réclamerait du XIVe siècle. Problème intéressant qui trouve

probablement sa solution dans le fait d'un atelier attardé à d'anciennes traditions.

Enfin une statuette d'abbé mitré, fondateur d'une abbaye, car il porte la représentation d'une église sous son bras gauche, si la droite tient une crosse,

LOUIS XII.

(Médaillon en bois de la collection de M. Ernest Odiot.)

doit appartenir à l'art du Midi. Elle provient de la collection de M. Barry, de Toulouse : ce qui n'est pas une raison. Mais les nombreux ornements dorés dont la robe, la chape et la mitre du personnage gardent les traces, font songer aux ivoires que l'Espagne et le Portugal ont si abondamment ornés au XVIIe siècle.

Parmi les œuvres de la sculpture en d'autre matière que l'ivoire, nous signalons d'abord une statue de saint Jean-Baptiste, du XIVe siècle, en marbre tendre,

plus émacié encore, et d'un caractère plus ascétique qu'une image analogue venue de l'abbaye de Saint-Denis au Musée de Cluny. Celle de M. E. Odiot présente de plus la particularité d'avoir conservé la décoration rouge et or qui revêt entièrement son manteau.

La *Gazette des Beaux-Arts* (2e p , t. XVIII, p. 528), en s'occupant de l'Exposition rétrospective du Trocadéro a reproduit la figure en buis d'un chanoine en prière, exécutée en 1562 par un artiste flamand des plus précis à fouiller le bois et des plus habiles à lui faire exprimer la nature diverse des matières. De ce même art, mais inclinant davantage vers l'Allemagne, procèdent deux éléments probables d'un rétable qui racontent avec une verve des plus amusantes deux épisodes de la Passion : l'*Ecce Homo* et la *Marche au Calvaire*. Sur chacun la scène se divise en deux parties. Dans l'un, au sommet d'un escalier qui monte en rampant à la porte d'un édifice semblable à une église, et dans lequel un homme revêt sa casaque, le Christ est montré au peuple qui s'agite et hurle dans le bas. Dans l'autre Pilate lave ses mains dans une loggia supérieure, tandis que dans le bas le Christ, accablé de coups, suit les deux larrons qui marchent au supplice. Les mouvements sont énergiques sans être exagérés et le caractère des physionomies y évite d'être poussé jusqu'au grotesque, trop fréquent dans les œuvres de ce genre et de cette époque. Le dessin des figures y est parfois même élégant. L'imagier qui a taillé ces deux œuvres était un artiste. Mais il était Allemand et de la fin du xve siècle.

Il n'y a donc aucune transition à chercher pour parler d'une œuvre italienne des commencements du même siècle : un de ces calmes bas-reliefs où Luca della Robbia a modelé dans la terre, avec une suprême élégance, la Vierge portant l'Enfant Jésus, figure que revêt une mince couche d'émail blanc sur un fond bleu, ainsi que le sont les œuvres les plus exquises du maître de Florence.

Nous retournons à l'art allemand, ce nous semble, avec quatre grandes figures de prophètes en demi-relief sur des panneaux abrités par des arcs aigus en accolade, décorés des crochets caractéristiques de l'architecture du xve siècle.

Le même système d'ornementation se retrouve dans la construction d'un petit dais en bois de chêne. Ses huit arcs portant moitié sur quatre piliers, moitié sur quatre culs-de-lampe forment un ensemble des plus élégants en même temps que d'une grande finesse d'exécution. Les armes de France qu'on peut lire sur l'écu de l'un des piliers, avec les armoiries qui semblent appartenir à des corporations, montrent que ce petit monument est de notre pays.

La salamandre de François Ier occupe la partie supérieure d'une porte qui provient du château de Blois, du temps où on vendait les boiseries. Le fantastique animal qui sert à dater cette porte avec certitude, montre par la couronne qui le surmonte le résultat le plus certain de la lutte du roi de France et de Charles-Quint : ce fut de faire fermer cette couronne afin que son aspect la rapprochât de celle de l'Empire d'Allemagne.

Un *contador* aux nombreuses layettes décorées de grotesques est un des plus beaux spécimens que nous connaissions des meubles espagnols du xvie siècle. La sculpture en est d'un caractère très particulier qui est encore plus accentué sur cinq panneaux de bois de cèdre, où un élève du Berruguete, ornemaniste exaspéré de l'école de Michel-Ange, a donné carrière à la verve de son imagination ainsi qu'à la virtuosité de son outil.

Ces panneaux sont les caractéristiques d'un art qui a fait une brusque invasion

en Espagne dans la décoration du bois, tandis que des Italiens plus timides continuaient d'envoyer de Carrare les magnifiques mausolées de marbre qui sont l'honneur de la plupart des églises de la péninsule ibérique.

Parmi les différentes œuvres de sculpture en métal que M. E. Odiot a réunies

MARIE D'ANGLETERRE.

(Médaillon en bois de la collection de M. Ernest Odiot.)

il n'en est pas qui possède une notoriété égale à la statue équestre de Jeanne d'Arc, que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée jadis (2e p., t. XVIII, p. 533).

A quelle époque fut fondue par un dinandier d'une médiocre habileté cette figure de « *la Pucelle d'Orliens* », ainsi que nous le dit l'inscription gravée sur le terrain qui la porte? Vallet de Viriville qui avait fait une patiente étude de l'iconographie

de Jeanne d'Arc, la croyait la plus ancienne de toutes les images qui avaient passé sous ses yeux. L'armure qui la revêt peut seule indiquer une date approximative, bien qu'elle nous semble de fantaisie en quelques parties. L'armet complètement fermé et à mésail mobile qui protège sa tête n'apparaît que vers le milieu du xve siècle. Les différents éléments de la cuirasse sont du même temps, mais les séries de lames imbriquées qui descendent de la ceinture pour défendre les hanches et le haut des jambes, ne se voient guère que dans les miniatures qui représentent des gens de pied, des archers surtout, et cela dès le xive siècle. Est-ce une invention des imagiers ? En tout cas, nous ne croyons pas qu'aucune collection possède des pièces de ce genre. Les solerets à bout arrondi très développé appartiennent au temps de Louis XII. Ce n'est donc, à notre avis, qu'à la fin du xve siècle que cette figure équestre, dont le visage est bien celui d'une jeune fille, aurait été modelée et fondue.

Nous publions les deux médaillons d'assez grandes proportions, car chacune des têtes mesure 0^m,235, qui représentent d'une manière assez rude, à la façon des bronzes de ce temps-là, Louis XII et Marie d'Angleterre qui fut sa troisième et dernière femme, pendant les trois derniers mois de l'année 1514. C'est elle qui donna le nom de Chambre de la reine Blanche à celle de l'hôtel de Cluny, où elle fut tenue en surveillance pendant les premiers mois de son veuvage afin qu'il fût bien constaté qu'elle ne donnerait point d'héritier à la couronne de France. Celle-ci échut à François Ier et la chronique assure que ce ne fut pas sa faute si sa galanterie par trop aveugle ne risqua pas de mettre en défaut ces précautions prudentes.

Nous retrouvons Louis XII, encore en bronze, mais en compagnie de sa seconde femme Anne de Bretagne, dans la célèbre médaille que la ville de Lyon fit exécuter en 1499. L'exemplaire de M. E. Odiot mesure 0^m,113 de diamètre, ce qui prouve qu'il appartient à l'une des premières fontes, le module de la médaille allant en diminuant à mesure que l'on en fondait de nouveaux d'après les anciens.

Avec un grand médaillon de Catherine de Médicis, qui ne vaut pas ceux de son mari et de ses fils, trop beaux pour n'être point attribués à un grand artiste, — on a parlé de Germain Pilon, — nous citerons une très belle épreuve en bronze doré de la magnifique médaille que G. Dupré exécuta en 1601 en mémoire de la naissance du Dauphin, et, enfin, celle en or de celui-ci devenu le roi Louis XIII, due au même médailleur, en 1623.

Les artistes de la Renaissance ne flattaient guère leurs modèles : mais il en est peu qui furent plus implacables que l'auteur d'une médaille de Charles-Quint fondue à l'occasion de son accession au trône de l'Empire d'Allemagne, en 1519. Il était jeune encore, mais le médailleur, par une ciselure énergique, accentuant la saillie du menton sous la bouche entr'ouverte, en a fait un affreux jouvenceau.

La série des Bronzes comprend encore quelques pièces de dinanderie intéressantes. D'abord une coupe profonde légèrement évasée, que décorent à sa partie supérieure quatre arcs en plein cintre abritant chacun un animal et une plante. Près du limbe deux mufles de lion tiennent en leur gueule un anneau mobile, ensemble qui donne une apparence chinoise à cette fonte du xiie siècle qui ne manque pas d'une sévère élégance. Puis trois coquemars : l'un en guise de buste de femme, les deux autres en guise d'animal : un lion et un cheval. Le coquemar en buste, était encore emprisonné dans la gangue dont l'avait revêtu un long séjour dans la Seine lorsqu'il faisait partie de la collection Gréau. Aujourd'hui

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS.

(Peinture de la collection de M. Ernest Odiot.)

qu'il en est débarrassé il montre une ciselure des plus sommaires, et pour anse le dragon caractéristique des œuvres du XIIe au XIIIe siècle.

Une paire de chandeliers témoigne du goût de M. E. Odiot pour les choses datées présentant un problème à résoudre. Ces chandeliers, datés de 1442, furent donnés à une église par un certain. « M. RAOUL MOREAU, M. ESTOLLE DE NANTES. » « M. Estolle » ne pouvant désigner un nom propre, que signifient cette lettre et ce mot? Or le glossaire de du Cange, qui contient tout et d'autres choses encore, nous apprend aux mots *Stolus* et *Stolum* qu'il s'agit de navires et que le *maistre Estolle* de Nantes devait être quelque officier de port.

D'autres chandeliers du XVIe siècle portant des armoiries de familles normandes ajoutent à la preuve fournie par les précédents que toute la dinanderie ne venait pas des Flandres. Quant à deux statuettes de *Vénus* et d'*Adonis* destinées à surmonter des chenets, elles sont italiennes et font partie de la plantureuse lignée sortie à la fin du XVIe siècle des ateliers de Jean de Bologne et de ses élèves.

Le travail des métaux comprend encore un grand nombre de pièces intéressantes parmi lesquelles il convient de signaler une petite vierge de bronze, du XIIIe siècle, qui est assise et qui porte sur ses genoux une petite capsule dont le couvercle manque. Si c'est une réserve eucharistique, ainsi que nous le pensons, cette forme n'a pas encore été signalée.

Après avoir visé une petite châsse en forme de maison, d'une exécution très soignée, gravée, autour des cabochons qui la décorent, de feuilles d'érable qui la datent des commencements du XIVe siècle; après un reliquaire phylactère à quatre lobes, du XIIIe siècle, qui doit être français, car une longue inscription latine indique que parmi des reliques banales pour ainsi dire, elle en referme de saint Denis et de saint Leu, évêque d'Autun, arrivons à trois pièces datées.

C'est d'abord un assez grand triptyque publié par le *Dictionnaire du mobilier* de E. Viollet le Duc Il renferme dans ses nombreux compartiments une foule de reliques rapportées de la Terre Sainte par un croisé et par sa femme, représentés à genoux, tous deux, de chaque côté du Calvaire. Leurs armoiries, émaillées fort probablement, qui existaient dans les alvéoles qui les avaient serties jadis et qui sont vides aujourd'hui étant enlevées ne permettent pas de donner un nom aux deux personnages. Mais il reste assez d'indices pour attribuer ce petit monument à Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis.

S'il ne faut pas attribuer une importance trop considérable au semis de France et de Castille qui décore les feuilles du revêtement extérieur du triptyque, parce que ces emblèmes sont fréquents dans l'ornementation de l'époque, il ne faut pas méconnaître qu'Alphonse de Poitiers portait de France et de Castille. Mais de plus la croix de Toulouse est gravée sur l'ailette de son armure. Or Alphonse était comte de Toulouse par sa femme. Il fit avec elle le voyage de la Terre Sainte en 1249 et mourut en 1271. Ce triptyque appartient donc au second tiers du XIIIe siècle. Mais à quel art, pour si peu qu'il y en ait? Les inscriptions sont françaises et le style des figures occidental. Cependant on voit, sur le volet de gauche, le mot κυγιλου gravé sur la tranche du livre de saint Jean. Ce semble être un nom grec. Si c'est celui de l'ouvrier, il n'avait rien de byzantin dans sa manière.

Puisque nous venons de parler d'ailettes à propos des armoiries qu'elles portent toujours, signalons une plaque de cuivre repoussé, et découpé suivant les contours du cavalier galopant qu'elle représente. Celui-ci, en outre des ailettes

qui protègent ses épaules, en porte encore pour protéger ses cuisses en plus de ses chausses de mailles garnies d'une genouillère en cuir. Nous ne croyons pas que l'on ait signalé d'autre exemple de ce détail de l'adoubement d'un chevalier de la fin du XIIIe siècle.

La seconde pièce datée est une plaque gravée. Sa forme en amande et l'inscription qui la contourne indiquent qu'elle fermait, à sa partie inférieure, un bras reliquaire d'un saint Victor. Elle est datée de 1243 et représente, dans le bas, un moine nommé Philippe, revêtu de ses habits sacerdotaux, couché mort sur son lit. Une inscription invoque saint Victor pour lui. Au-dessus, son âme, sous une apparence corporelle, est portée dans une draperie par deux anges. *Funus non triste.* Et enfin cette même âme est agenouillée aux pieds du Christ qui la couronne. Mais l'inscription *Victorem suscipe* xpe se rapporte au saint et non au Philippe qui l'invoquait tout à l'heure. Nous croyons à une erreur du graveur, d'autant plus que l'image qui représente l'âme n'est point nimbée.

Ce fragment si intéressant provient de l'ancienne abbaye de Montier-Ramey près Troyes, qui était placée sous l'invocation de saint Victor, prêtre de Troyes, suivant le *Gallia Christiana* (T. XII, p. 557). L'abbé Jacques II, qui la gouverna de 1238 à 1250, fit exécuter en 1243, ainsi que le dit l'inscription gravée autour des scènes que nous avons décrites, une châsse d'argent pour contenir les reliques du patron de l'abbaye, sauf celle du bras pour lequel on fit un reliquaire particulier, aux frais probablement du frère Philippe. Nous avons étudié cette plaque il y a longtemps, à Troyes même, dans le cabinet que l'abbé Coffinet avait formé d'objets recueillis autour de lui.

La *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XVIII, p. 551) a déjà publié le beau calice d'argent de la fin du XVe siècle, que possède M. E. Odiot; nous n'y reviendrons pas. Mais deux fort belles ceintures d'orfèvrerie méritent que nous nous y arrêtions. Elles étaient dans un pot d'étain lorsqu'elles furent trouvées, il y a peu d'années, dans une carrière de grès des environs de Fontainebleau. L'étain était fort endommagé et il ne restait du tissu des ceintures que quelques fils de métal. M. Alfred André les a fort habilement rétablies pour M. E. Odiot, dans l'état ou nous les voyons, et ce sont de magnifiques spécimens de l'orfèvrerie civile au XIVe siècle, si rares à rencontrer.

Une agrafe et une bouterolle très ornées, garnissent chacun des bouts, et de petites traverses alternant avec des médaillons, destinés à maintenir au tissu toute sa largeur, le garnissent sur sa longueur. Un crochet, dont l'usage a été longtemps une énigme, sert à porter l'extrémité libre de la ceinture avant qu'on l'ait bouclée autour de la partie qui ceint le corps, pour la laisser librement tomber.

La tour qu'encadre le réseau de l'agrafe et de la bouterolle de l'une de ces ceintures, aiderait peut-être à faire reconnaître la femme à qui elle a appartenu.

Si après nous être occupé des choses qui relèvent surtout de la forme nous abordons celles où la couleur intervient, en tout ou partie, nous trouvons d'abord les émaux champlevés.

Le style des figures en réserve, plutôt ciselées que gravées, et le ton des émaux des fonds nous permettent d'attribuer à un atelier rhénan une plaque qui représente le Christ en croix entre saint Longin qui le frappe de la lance et l'homme qui lui présente l'éponge symétriquement placés à ses côtés. Nous y joindrons volontiers une seconde plaque où la croix seule est accompagnée des figures de la

Vierge et de saint Jean en relief sur un fond de palmettes imbriquées d'un dessin charmant et d'une exécution très soignée ainsi que la ciselure des deux figures. Il faut en rapprocher le reliquaire phylactère à quatre lobes que la *Gazette des Beaux-Arts* a déjà publié (2e p., t. XVIII, p. 573) et qui représente les quatre symboles évangéliques autour d'un gros cristal de roche cabochon.

Les ateliers de Limoges doivent réclamer une charmante petite châsse dont les figures gravées en réserve sur un fond d'émail bleu à rosettes représentent le meurtre de Thomas Becquet. Mais ils se sont montrés terriblement négligés en exécutant à l'usage de l'ordre des Franciscains une croix où le fondateur de l'ordre est deux fois figuré, en émail sur fond de métal gravé.

La série des émaux peints commence par un grand triptyque du *Calvaire*, d'une belle exécution, que nous publions, — émail fort intéressant par la signature qu'il porte. On lit, en effet, enlevés à la pointe dans l'émail blanc avant la cuisson, sur l'épée de sainte Catherine, les mots : AVE MARIA — MONVAERNI. M. Émile Molinier, dans le *Dictionnaire des Émailleurs*, met en doute la personnalité de *Mouvaerni*. Ce nom, pourtant, pour bizarre qu'il soit, lu dès 1843 par M. Didier-Petit sur un émail de sa collection qui n'est autre que celui possédé aujourd'hui par M. E. Odiot, a été depuis lu deux fois par nous, sur deux autres plaques, qui présentent absolument les deux mêmes caractères de dessin, de couleur et d'exécution. Celui-ci d'ailleurs est français, les lettres qui ornent le collet du vêtement du roi que la sainte foule aux pieds suivant l'habitude, forment bien les mots : *J'enrage*.

Nous serions donc très heureux si M. Molinier, qui s'occupe plus spécialement des émaux au Musée du Louvre, auquel il est attaché, nous donnait raison en tâchant de faire entrer, dans les vitrines de la Galerie d'Apollon, un émail qui y comblerait une lacune dans la série des peintres émailleurs primitifs.

Un second triptyque, représentant la Vierge entre saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, est digne, par la beauté de son exécution, d'être sorti de l'atelier des premiers Pénicaud.

Jehan Ier a signé de ses initiales I. P. une magnifique plaque peinte dans des colorations très puissantes, en partie sur paillons avec rehauts d'or, qui représente le *Christ au Jardin des Olives*, tandis que le même monogramme I. P., sur une grisaille qui représente le *Calvaire*, doit être attribué à Jehan II, à cause de certaines particularités du dessin. Cet émail présente cette autre particularité assez rare d'avoir eu son cuivre repoussé suivant les contours des figures qui y sont représentées et qui se trouvent ainsi en relief.

Un *Ecce Homo* remarquable par la belle qualité de ses violets nous semble un produit intermédiaire entre ceux de Jean II Penicaud et du premier des Couly Noylier, et nous retrouvons Pierre Reymond dans le plein épanouissement de son talent sur quatre petites plaques ovales qui reproduisent avec une fière allure quatre épisodes du *Quos ego* tel que Marc-Antoine l'a gravé.

M. E. Odiot possède peu de faïences, mais elles sont d'un choix exquis. Après un plat archaïque de Faenza, un autre d'exécution assez rude, représentant la *Vierge et l'Enfant* avec une signature énigmatique au revers; après un petit plat creux de Castel-Durante où un buste d'homme est encadré par le large anneau des grotesques qui couvrent le bord, nous signalerons deux coupes d'Urbino. L'art de la peinture céramique n'a rien fait de plus charmant que cette *Philomena* qui vient de la collection Joseph Fau, et que le *Rugieri* qui lui fait pendant. Il faut placer à

côté un carreau de pavage formant l'élément d'une bordure, dont le motif principal est une sirène accompagnée de grotesques sur fond noir bordé d'oves bleues sur fond orangé. Avec un fort beau plat hispano-moresque de Valence, décoré de zones concentriques de feuilles d'érable, nous citerons quelques carreaux de revêtement persans de forme étoilée.

Aimant exclusivement les objets d'art du moyen âge et de la Renaissance, on comprend que M. E. Odiot s'en soit tenu aux peintres primitifs, à ceux qui les suivent immédiatement, et surtout à ceux des Flandres qui, par la façon dont ils traitent leurs sujets, confinent le plus à la curiosité. Ils tiennent d'ailleurs moins de place.

Comme le plus parfait spécimen de ce genre, nous publions le petit volet de triptyque qui représente *Sainte Catherine* d'une façon qui nous semble imposer le nom de Hans Memling. La physionomie de la sainte au front développé, le précis de l'exécution qui ne cesse d'être large cependant, la puissance des colorations de la robe rouge au plastron d'hermine et du manteau bleu brocardé d'or, la minutie du paysage et la sérénité de la composition font immédiatement porter la pensée sur les œuvres les plus précieusement miniaturées de l'Hôpital Saint-Jean et l'y retiennent. Saint Jean l'Évangéliste est représenté en grisaille au revers.

SAINTE CATHERINE, PAR H. MEMLING.

Nous reproduisons encore une autre œuvre flamande, une *Vierge avec l'Enfant* qui, à l'aurore de la Renaissance, conserve encore quelque souvenir de l'ancienne école. Rien n'y est négligé, pas même la page enluminée du livre d'heures que feuillette la Vierge tandis que l'Enfant dort sur son sein. On a prononcé le nom de Jean de Mabuse. Celui-ci est plus maniéré, ce nous semble, et coloriste moins puissant. D'un autre côté, Van Orley est moins sincère dans

ses petites œuvres du Musée de Bruxelles. Mais c'est parmi les artistes, leurs contemporains, qu'on doit chercher l'auteur de cette remarquable peinture.

C'est aussi à un Flamand qui aurait passé par l'École de Fontainebleau que nous attribuons deux femmes à la poitrine nue, assises l'une à côté de l'autre. L'une embrasse l'autre qui tient d'une main un rameau d'olivier tandis qu'une épée nue est appuyée à ses genoux. Ce nous semble être tout simplement la mise en action d'un passage du Psaume LXXXIV : « La paix et la justice se sont embrassées, » par une main très précise qui mariait avec aisance les colorations puissantes des verts profonds et de la pourpre des rouges.

Nous rattacherons à l'école de Hans Memling une *Adoration des Mages* signée *El Bosco fe.* Cet El Bosco, qui est certainement un Flamand travesti en Espagnol, suit en tout point la tradition du maître de Bruges par l'abondance des personnages mis en scène, la minutie des détails et la complication des fonds. Mais il nous semble doué d'un coloris plus puissant.

Signalons encore un portrait d'homme qui serait celui d'un certain Geronimo Déodati mort à 32 ans, assassiné à Anvers en 1551, le 25 mars, ce qui ne nous étonne guère à bien considérer sa physionomie, ainsi que nous l'apprend une note d'une écriture du XVIIe siècle collée derrière le tableau, qui provient de la collection Beckford. Qu'il soit de Hans Holbein ou de quelque inconnu gravitant autour de lui, c'est une œuvre superbe, d'un dessin magistral et d'une puissance de modelé qui ne le cède à aucun.

Auprès de ces coloristes si intenses ainsi que d'un dessin si ferme, nous hésitons à signaler deux pâles peintures à la détrempe du XVe siècle italien. L'une nous montre un profil de femme pâle, d'un grand caractère, qui est certainement d'un Florentin; l'autre est une œuvre gracieuse de l'École de Sienne. Une *Vierge et l'Enfant Jésus* très blancs sur un fond d'or sont dans leur ancienne bordure qui en fait un monument complet. Les armes des Piccolomini sont imprimées au fer chaud derrière le panneau. Pie II, 1458-1464, appartenait à cette famille.

Nous n'avons plus à citer, à titre de curiosité, qu'un petit diptyque de bois sculpté et doré encadrant les portraits de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, sa seconde femme. Il provient de la collection d'A. Firmin-Didot qui l'a publié dans son catalogue. Un des volets porte au creux l'écu du roi René dont le profil camard est d'ailleurs bien connu. Un tronc d'arbre d'où naît une seule branche est peint sur l'autre. Ce détail servirait à placer l'exécution de cette œuvre entre les années 1471, date de la mort de Jean, fils du roi, et 1473, date de celle de Nicolas, son petit-fils. C'est dans ce court intervalle d'années que le trône royal de Lorraine n'aurait eu qu'un seul rejeton. Cette façon de dater est fort ingénieuse.

M. Ernest Odiot aime les énigmes et sait les résoudre. Nous avons insisté sur celles que présentent quelques pièces de son cabinet et qui le caractérisent. On peut voir que c'est, ainsi que nous l'avons dit, un amateur de goût, d'un esprit ingénieux et chercheur, un curieux, enfin, dans toute l'acception du mot.

ALFRED DARCEL.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'HIVER DE LA ROYAL ACADEMY.

ETTE vingtième exposition d'œuvres de maîtres anciens à Burlington House démontre une fois de plus l'inépuisable richesse des collections privées de l'Angleterre. Les salles de l'Academy ne contiennent cette année aucun tableau d'origine italienne ou espagnole; ces deux Écoles ayant été si brillamment représentées dans les expositions précédentes, on s'est sagement abstenu d'en montrer des échantillons de qualité inférieure à côté des merveilles des Écoles hollandaise et flamande, de l'École française du XVIIIe siècle, et de l'École anglaise, que cette fois-ci encore on est parvenu à réunir.

Deux salles entières sont remplies par l'œuvre du portraitiste Franck Holl, décédé il y a quelques mois à peine, au moment de l'épanouissement complet de son vigoureux talent. L'Academy a tenu à honorer un de ses membres les plus goûtés du public en le plaçant à côté des plus grands maîtres du temps passé; mais l'occasion n'était peut-être pas très discrètement choisie pour mettre en évidences ses qualités indiscutables. C'est faire subir au regretté peintre un voisinage bien dangereux que d'exposer ses œuvres dans une salle absolument contiguë à celle qui contient un merveilleux choix des plus beaux portraits de Rembrandt.

Certains Musées, et surtout ceux de Saint-Pétersbourg, du Louvre et de Cassel, peuvent se vanter de posséder de plus nombreuses séries des œuvres de ce grand maître; mais je doute que, au point de vue du choix, de l'importance et de la conservation des toiles, aucune de ces collections puisse l'emporter sur la réunion que présente actuellement le Salon d'honneur de l'Academy. Parmi ces œuvres célèbres, et pour la plupart souvent décrites, apparaissent, si je ne me trompe, pour la première fois en public, deux portraits de grandes dimensions et de haute importance, qui ont échappé aux récents biographes de Rembrandt, et même aux recherches enthousiastes du docteur Bode, qui a passé en revue et catalogué presque tout l'œuvre peint du maître. C'est d'abord un magnifique portrait du peintre par lui-même, différant beaucoup de tous ceux qui composent l'interminable série que nous connaissons déjà. La toile est signée ainsi : *Rembrant f. 1638.*

Elle montre le maître de face jusqu'aux genoux, vêtu d'un riche costume de fantaisie dans le goût oriental, et la figure ombragée d'un grand chapeau noir. Tout le costume est rendu avec une largeur étonnante, avec de puissants empâtements, tandis que la figure est modelée en tons grisâtres avec un soin déjà inusité à cette époque de la carrière du peintre, et presque excessif par rapport au reste. Le feu du regard, la vie intérieure du personnage, suffiraient pour assurer l'authenticité de l'œuvre, même sans les autres preuves qui rendent le doute à peine possible. L'autre toile inédite est un portrait d'homme en béret rouge provenant de la collection de Mrs Owen Roe. C'est une belle étude toute en tons bruns et rouges sur un fond très sombre; les couleurs, quoique relativement sobres, ont la riche qualité de pierres précieuses. Tout porte à croire que nous avons devant nous une œuvre datant tout à fait des dernières années de l'artiste; car elle a beaucoup de rapport avec le grand *Groupe de famille* de Brunswick, qui date, on le sait, de 1668 ou 1669.

Parmi les chefs-d'œuvre nous retrouvons la série entière de Manchester House, à Sir Richard Wallace, et les célèbres Rembrandt qui ornent la collection de la reine à Buckingham Palace. Un magistral portrait de vieille femme, appelée la *Mère de Rembrandt* (Sir R. Wallace) date de 1632; il est d'une tonalité froide et grise, qui ferait tout d'abord douter de la justesse de l'attribution. Mais, même en admettant que d'autres que le maître auraient pu avec autant de vigueur et de maîtrise modeler ce vieux front et ces yeux encore vivaces, quel autre que Rembrandt lui-même serait parvenu à imprimer à la personnalité entière l'apparence de vérité intense et expressive qui distingue cette page remarquable?

On ne devinerait pas qu'un an à peine sépare le célèbre *Capitaine de vaisseau* de Buckingham Palace du portrait que je viens de décrire; car cette peinture de la collection royale se distingue déjà par un faire plus fondu et moins apparent, ainsi que par le ton chaud et doré que l'on connaît. Les deux grands portraits du Bourgmestre Jan Pellicorn avec son fils, et de son épouse Suzanne avec sa fille (Sir R. Wallace), sont aussi de cette même époque; ils se font remarquer plutôt par une exécution consciencieuse et raffinée, et par des dimensions inusitées, que par ce grand style que nous sommes habitués à retrouver jusque dans les œuvres de jeunesse du peintre.

L'*Archer noir* est une étude d'une tonalité sombre mais étonnamment riche, datant de 1634, et ayant pour sujet un joli négrillon revêtu d'un magnifique costume de fantaisie. Rien dans l'exposition ne surpasse comme morceau cette charmante tête peinte avec une vigueur sobre et parfaitement sûre d'elle-même. Un autre joyau de la collection royale est le grand portrait d'apparat connu sous le nom du *Bourgmestre Pancras avec son épouse*, mais que le docteur Bode réclame comme le portrait du peintre lui-même avec sa femme Saskia, en le plaçant vers 1636, au lieu de 1645 — date donnée par Vosmaer. Tout porte à croire que le savant critique berlinois a raison. D'abord les magnifiques costumes sont fantastiques au point que le maître en aurait pu difficilement affubler d'autres personnages que lui-même ou les membres les plus proches de la famille; ensuite la ressemblance est suffisamment frappante, sans être indéniable, entre ce somptueux cavalier, cette jolie blonde couverte de bijoux et d'étoffes brochées d'or, et les célèbres portraits de Rembrandt avec son épouse, et de cette dernière seule, que renferme la Galerie de Dresde.

La *Femme à l'Éventail,* datant de 1641 et appartenant aussi à la reine, est peut-être, en ce qui regarde la conservation, la richesse assombrie des tons et le jeu merveilleux de la lumière, le morceau capital de la seconde manière.

Des disputes ont éclaté et éclateront encore autour de la grande toile de Sir Richard Wallace représentant la *Parabole des laboureurs au vignoble.* Non pas qu'on puisse vraiment douter de l'authenticité de cette toile — une des plus grandes, comme dimensions, qui soient sorties de l'atelier du peintre — mais parce que d'aucuns, se fiant aux indices qu'offrent les tons gris des chairs, ont voulu la placer vers 1650, tandis que d'autres, et surtout le docteur Bode, préfèrent la mettre au nombre des derniers travaux. Certes les merveilleux rouges rompus des étoffes qui revêtent le personnage principal, et le faire large mais sommaire, et jusqu'à un certain point lâché, de l'ensemble sont autant de témoignages en faveur de la dernière hypothèse.

Je goûte peu le paysage de fantaisie qui provient de Manchester House ; il est comme celui de Cassel trop évidemment composé d'éléments hétérogènes, et trop indirectement puisé à la nature. Le petit paysage du maître (à lord Northbrook), qui représente fort simplement une campagne hollandaise, et à mon avis infiniment supérieur à cette fantaisie douteuse de Rembrandt.

Parmi les Rubens je signalerai surtout l'imposant et magnifique portrait de ce prince des dilettantes, le grand comte d'Arundel ; il serait intéressant de le comparer au portrait du même personnage, représenté dans un âge plus avancé avec un de ses petits-fils, par Van Dyck, œuvre qui parut il y a deux ans à l'exposition de la Grosvenor Gallery. Les deux toiles appartiennent, comme de droit, au duc de Norfolk, qui possède le domaine et porte le titre des comtes d'Arundel. Une magnifique décoration, *Paysans allant au marché,* qui paraît être presque entièrement de la main du maître d'Anvers, provient de la collection de Lady Ashburton. Le *Mariage de Mars et de Vénus* est une grande toile restée en partie à l'état d'ébauche, dont l'intérêt principal est de révéler le procédé en usage dans l'atelier de Rubens au moment de sa grande célébrité. Sur le sujet, qui apparaît, déjà entièrement et soigneusement peint en grisaille, on devine la brosse du maître courant sur la toile et y mettant, là où sa main a passé, le charme de la couleur et l'intensité de la vie.

Entre quatre paysages de Claude de Lorraine — maître pour lequel les collectionneurs anglais d'aujourd'hui ont conservé le culte que lui vouaient les délicats du siècle dernier — on remarquera surtout les deux célèbres pastorales faisant partie de la collection de lord Northbrook. Celle qui montre un *Berger jouant d'un chalumeau,* au premier plan d'un doux paysage éclairé par les lueurs du crépuscule, est un vrai chef-d'œuvre, digne, malgré ses dimensions moindres, d'être comparé au merveilleux *Château sur le bord de la mer,* que montra l'hiver dernier lord Wantage.

Depuis la grande exposition rétrospective qui eut lieu à Berlin en 1883, — et dont M. Charles Ephrussi a rendu compte aux lecteurs de la *Gazette* — on n'a pas vu une aussi admirable collection des œuvres de Watteau et de Lancret que celle qu'on a actuellement réunie sur les parois de la seconde salle de l'Academy. Cet ensemble est composé des collections entières de Sir Richard Wallace et de M. Alfred de Rothschild, auxquelles s'ajoute une seule petite toile exquise appelée : *Mascarade,* appartenant à lord Northbrook. Tout naturellement il n'y a rien de

comparable aux deux grandes œuvres capitales de Watteau qui ornent le Louvre : le *Gilles* et l'*Embarquement pour Cythère ;* et la conservation de plusieurs d'entre ces toiles laisse beaucoup à désirer, ce qui est d'ailleurs fréquent quand il s'agit des peintures les plus typiques du maître. Malgré cela, on ne peut guère se vanter de connaître à fond Watteau si on ne l'a pas vu et étudié à l'exposition actuelle de Londres. Laissant de côté pour le moment les inimitables qualités techniques du peintre, on est ici à même de surprendre encore une fois cette douce et poétique mélancolie qui, pour ainsi dire à l'insu du peintre, envahissait même les sujets qui se prêtaient le moins à l'expression d'un pareil sentiment. C'est cette même tristesse voilée qui, jointe à un amour ardent pour les attraits physiques de l'humanité et de la nature, en fait en quelque sorte le Giorgione du XVIIIe siècle. Lancret — qui certes n'a jamais été mieux représenté que dans cette exposition — apparaît non seulement comme un artiste d'un ordre inférieur, mais comme un tempérament entièrement différent : c'est le vrai peintre de la première moitié du XVIIIe siècle, vif, maniéré, élégant, ne se souciant pas toujours de la correction; et surtout foncièrement prosaïque.

S'il fallait classer les Watteau selon les priorités des dates, le premier à nommer serait sans doute l'*Accordée du village* (à M. A. de Rothschild). Watteau est loin d'y être encore tout entier, quoiqu'on y découvre déjà des morceaux que nul autre de son époque n'aurait pu peindre. Ce qui choque surtout est une certaine vacuité d'expression dans les figures : du reste, le maître, même dans ses œuvres achevées, n'a jamais mis l'expression autant dans le visage que dans le corps entier, dans le mouvement de l'être humain. Il y a un Watteau d'un sujet pareil, mais d'un style postérieur, au trop peu connu *Sloane Museum*. A la collection de M. de Rothschild appartient aussi la *Cascade,* toile trop rudement nettoyée, où le peu d'intérêt des figures est racheté par le rendu magistral d'une belle fontaine au premier plan. Un panneau minuscule de la manière la plus caractéristique du peintre montre un joli groupe d'enfants posant plutôt qu'ils ne jouent (à M. A. de Rothschild). On a peut-être vu des Watteau plus poussés, plus solides et mieux conservés que les deux grandes toiles de Sir Richard Wallace appelées la *Fête champêtre* et le *Rendez-vous de chasse;* mais nulle part dans l'œuvre du peintre il n'y a de plus adorables pastorales, ni de plus beaux paysages à la Rubens que ceux qui les encadrent et font corps avec elles. Citons encore dans la même collection la *Toilette,* magnifique étude d'une femme nue prise au moment où, aidée de sa camériste, elle va passer une chemise de fine batiste; malheureusement, ici encore la tête est loin de valoir le reste. Mais les vraies merveilles de couleur et d'exécution sont d'abord la *Partie de musique*, joli groupe de personnages assemblés sur une terrasse, avec un fond de paysage que Watteau même n'a jamais surpassé. Les tons divers, — le bleu, le pourpre, le ponceau — des vêtements sont d'une beauté singulière et je ne sais même pas si on a su les retrouver depuis. Malheureusement, la tête et le buste d'une des femmes paraissent avoir été entièrement repeints dans une tout autre manière. Un groupe presque semblable sert de motif à une toile beaucoup plus petite, intitulée : la *Leçon de musique;* elle est d'une couleur encore plus chaude et plus exquise, et d'une meilleure conservation. Au même niveau est l'adorable *Mascarade* de lord Northbrook, où l'on voit au premier plan Pierrot avec Arlequin, et dans le fond trois autres personnages. D'une touche quelque peu différente, avec un scintille-

ment particulier dans le rendu des vêtements, est *Arlequin avec Colombine*, petite toile très connue par la gravure. Égal en qualité savoureuse à tous ces trésors, est encore le *Gilles en Pierrot, avec sa famille*. Il faut surtout y remarquer le rayonnement des blancs : mais ici une fâcheuse disproportion d'une des têtes nuit à la perfection de l'ensemble.

La *Sérénade italienne* (à M. A. de Rothschild) paraît en moins bon état et d'un faire moins magistral ; néanmoins ce joli groupe de six personnages de la comédie italienne acquiert dans la lumière du jour finissant un petit air triste et mystérieux qui a infiniment de charme.

Parmi les nombreux Lancret je signalerai d'abord deux pendants, le *Printemps* et l'*Hiver*, d'une fraîche crudité de tons qui ne manque pas d'attrait; le paysage poudré de neige de l'*Hiver* est rendu avec un réalisme très heureux, et le mouvement hardi et sûr d'un patineur qui s'élance est admirable de justesse. D'autres échantillons du peintre, plus ordinaires quoique de fort bonne qualité, sont : l'*Oiseleur*, et *Arlequin avec Polichinelle* (Sir R. Wallace). Le *Collier brisé*, popularisé par la gravure, est un spécimen typique du Lancret égrillard dont la manière a peut-être été le point de départ des Baudouin, des Lavreince et des autres petits maîtres de la fin du siècle dernier. Voici aussi le célèbre portrait de la *Camargo* (Sir R. Wallace), un frais et joli tableau, aux tons vifs et tranchants, tout de convention comme il fallait qu'il fût. Comme elle paraît décente et discrètement vêtue, cette charmante nymphe, à côté des prêtresses de la danse qui actuellement s'offrent à nos yeux sur les scènes de nos théâtres!

Un portrait d'une *Actrice de la Comédie française*, vêtue d'un négligé rouge garni de fourrures, est d'une couleur plus fondue et plus harmonieuse. Cependant, selon mon avis, le meilleur morceau de l'artiste que possède Sir R. Wallace — et je doute que Lancret ait jamais rien produit de meilleur — est le *Groupe de baigneuses*, charmant assemblage de femmes à demi voilées de gazes diaphanes, se baignant sous les ombrages verts d'un épais bouquet d'arbres. Le peintre du XVIIIe siècle a ici, avec l'entrecroisement délicat des reflets, et leur réagissement sur le ton des chairs, devancé les novateurs de nos jours.

De deux Greuze, qui sont au nombre des tableaux français de l'exposition, je goûte fort peu une *Héloïse* (au Baron F. de Rothschild) ; infiniment plus agréable avec des tons nacrés qui sont de la bonne manière du peintre, est une *Bacchante* qui appartient à lord Wemyss.

Il faut espérer que l'année prochaine nous pourrons compléter ce charmant ensemble par une collection des Pater et des Boucher — voire des Santerre, des Grimou, des Nattier, des Drouais, — qu'on trouve encore en bon nombre sans sortir de Londres même.

Je m'aperçois que l'espace me manque pour vous parler comme il aurait fallu de la collection d'œuvres de l'École anglaise du XVIIIe et de la première moitié du XIXe siècle. Si ni Reynolds ni Gainsborough ne sont aussi bien représentés que d'habitude, en revanche, leur rival Rommey triomphe avec une série de portraits infiniment séduisants. A côté d'une *Lady Hamilton* en toilette de ville, qui n'est pas l'œuvre la plus réussie qu'il ait consacrée à sa déesse, nous trouvons une adorable *Miss Mellon*, une voluptueuse *Miss Sophia Schutz*, un charmant portrait de dame âgée, *Mrs Trimmer*. Citons encore un modeste et élégant *Portrait d'une dame*,

par Francis Cotes (1726-1770), — d'une distinction dont on avait le secret en Angleterre au XVIIIe siècle; puis encore un fort intéressant portrait de *Mrs Thomas Scott*, en négligé rose garni de dentelles, que je soupçonne fort d'être d'origine française, mais que M. Walter Armstrong, dont la compétence en pareille matière est reconnue, croit, si je ne le calomnie, être de la main du peintre écossais Allan Ramsay.

Je tiens à citer encore un Bonington exquis — le plus beau, le plus lumineux que je connaisse — représentant l'embouchure d'une rivière en Picardie : la toile est sans couleur définie, mais elle paraît avoir bu le soleil, dont elle rend les rayons à travers une brume délicate.

John Linnell est représenté par quatre superbes paysages de sa première manière, qui est la bonne. Ces œuvres revendiquent pour lui une place auprès des plus grands paysagistes anglais.

Bien moins agréables à voir sont certains spécimens de l'École anglaise d'il y a quarante ans : les Egg, les Leslie, les Maclise, les Ward et d'autres encore. C'était l'époque d'un romantisme sans passion — froid et embourgeoisé — se formant à des sujets propres au mélodrame et à la comédie. En face de ces pages, dont nous n'avons guère lieu de nous enorgueillir, on comprend plus que jamais la révolte des Préraphaélistes anglais de la première manière, Rossetti, Holman Hunt et Millais, et la naïveté voulue, quoique parfaitement sincère, de leurs commencements.

Je regrette d'être privé du plaisir de décrire en détail la magnifique réunion d'aquarelles de Turner, qui orne la *Water-colour Room* à l'Academy — pièce qui est en quelque sorte consacrée au grand paysagiste. Rarement il a été en même temps aussi resplendissant et aussi compréhensible dans ses trois manières : la première, dans laquelle il se contente de rendre avec passion les réalités poétiques de la nature; la seconde dans laquelle, avec moins de conviction, il l'arrange et l'orne à sa façon; et la troisième, dans laquelle il s'abandonne sans frein à son rêve, qui reste mortellement triste, malgré ses dehors étincelants. Il convient cependant de signaler les 51 *Rhine sketches* qui sont une véritable nouveauté, n'ayant jamais été auparavant ni encadrés ni montrés au public. Turner les esquissa avec une étonnante prestesse de main pendant un court voyage qu'il fit sur le Rhin en 1819.

Parmi les peintures à l'huile du même maître, on remarque surtout une page de la première manière : *Bonneville* (*Savoie*), peinte en 1803; puis dans un style lyrique et audacieux qui fait pressentir la troisième manière, le *Quillebœuf* — splendide fantaisie qui écrase trop le thème sur lequel elle est brodée; et une délicieuse *Venise* — vraie synthèse de poète, qui fait sentir plutôt qu'elle ne fait voir les beautés d'un site qu'on ne se lassera jamais de peindre.

CLAUDE PHILLIPS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS CONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

ALEXANDRE CABANEL

Une photographie qu'on voit, en ce moment, dans toutes les vitrines, nous montre Cabanel, peu de temps avant sa mort, travaillant dans son atelier. L'intérieur est soigneusement meublé, sans apparat et sans tapage; aucun de ces amoncellements de tapis, de bahuts, de potiches, de cuivres si fort à la mode chez les jeunes peintres; nulle agitation et nul désordre; les tableaux et les études sont régulièrement accrochés aux murs; les cartons, pleins d'esquisses, sont placés côte à côte comme des dossiers faciles à consulter. La retraite est assez confortable pour qu'une femme élégante puisse y venir sans s'y trouver dépaysée; ce n'est point toutefois un salon, c'est bien un laboratoire. Tout y semble préparé pour un travail régulier, paisible, agréable. Le peintre, en costume de velours noir, bien pris et bien campé dans son juste embonpoint, debout, la tête ferme, l'attitude correcte, pose, de sa main blanche, sa brosse sur la toile avec une tranquillité confiante qui s'associe parfaitement à l'ordre

calme des alentours. Voilà bien le maître laborieux, tel que nous l'avons connu, homme de muscles solides et de forte encolure, épanouissant avec bonhomie son large visage rose sous l'argent clair de ses cheveux rares et séparés au milieu par une raie juvénile; mais sous son extérieur mondain, révélant, à chaque instant, par l'opiniâtreté de son labeur, par la sage distribution de sa vie, par la prudence de sa conduite, un fond solide d'origine populaire et d'éducation bourgeoise.

Selon toute apparence, Alexandre Cabanel fut un homme heureux. Élève applaudi dès son enfance, maître à la mode avant d'avoir atteint l'âge mûr, professeur vénéré avant d'avoir subi l'atteinte de la vieillesse, il a parcouru, jusqu'au bout, d'un pas tranquille, sans pénibles arrêts, sans anxiétés douloureuses, la route droite qu'il avait choisie. Grand prix de Rome en 1845, médaillé de 2e classe en 1852, et de 1re classe en 1855 à l'Exposition universelle, il est, cette même année, nommé chevalier de la Légion d'honneur. L'Institut l'accueille en 1863 et le *Portrait de l'Empereur*, en 1865, lui vaut la médaille d'honneur du Salon. Il avait déjà la rosette d'officier depuis 1864. Les Expositions universelles lui décernent, en 1867 et 1878, les plus hautes récompenses dont elles disposent. En 1884, il reçoit la cravate de commandeur. Parmi les artistes de notre temps, aucun n'a monté, avec plus de régularité, tous les degrés de la faveur publique et de la consécration officielle qui semblent conduire à la gloire. Avec les succès d'honneur, il obtint encore les succès d'argent. Tous ceux qui l'ont approché savent avec quelle aisance Cabanel portait ce fardeau de prospérités. Sa bienveillance naturelle ne faisait que s'en accroître et s'il ne dissimulait qu'à peine la satisfaction naïve dont le remplissait sa propre destinée, il éprouvait presque autant de plaisir à savoir et à rendre son entourage heureux. Malgré sa brillante fortune, il fit peu d'envieux, ne se doutant pas qu'on en pût faire et n'ayant envié lui-même ni ses amis, ni ses contemporains, ni les nouveaux venus. Sa seule jalousie était celle qu'il manifestait hautement, vis-à-vis des ateliers rivaux, en faveur de tous ses élèves, quelle que fût, d'ailleurs, leur attitude vis-à-vis de lui. Il suffisait qu'un peintre eût passé chez lui pour qu'il se crût chargé de sa destinée. Son opiniâtreté, à cet égard, était proverbiale et sa généreuse partialité s'exprimait parfois avec des candeurs touchantes. La postérité gardera-t-elle à ce vaillant travailleur, à ce maître savant, à ce galant homme la bienveillance qu'eut pour lui la bonne société de son temps? Il est toujours imprudent de parler au nom de cette

mystérieuse inconnue; ne peut-on penser, toutefois, qu'elle saura bien, dans son jugement équitable, garder la juste mesure vis-à-vis d'un artiste dont le souci constant fut de trouver dans ses œuvres cette juste mesure? Elle ne le mettra sans doute ni aussi haut que l'ont pu rêver un instant ses admiratrices des deux mondes, ni aussi bas que le voudraient voir précipiter les sectateurs violents d'un réalisme exclusif; mais elle le maintiendra, probablement, à un rang des plus honorables, parmi cette nombreuse famille d'académiciens français, qui, savants sans pédantisme et laborieux avec grâce, ont autant contribué, depuis deux siècles, que nos maîtres les plus éclatants et les plus originaux, à maintenir la supériorité collective de nos peintres nationaux vis-à-vis des écoles étrangères.

C'est à Montpellier, ville de professeurs, d'amateurs, de lettrés, dans un climat tiède et doux, où l'on respire déjà, avec les vifs parfums des floraisons méditerranéennes, les langueurs sensuelles de l'Italie, que naquit, le 23 septembre 1823, Alexandre Cabanel. Dès l'âge de onze ans, il se faisait remarquer à l'école de dessin par son habileté. Feuilletait-il, dès ce moment, les dessins de Natoire, conservés à la bibliothèque de la Faculté, dans la collection Atger? Eugène Devéria, qui passait de temps en temps à Montpellier, lui donna, dit-on, quelques conseils : c'étaient, assurément, des conseils romantiques. A seize ans, le jeune dessinateur obtint, au concours, à l'unanimité, une bourse départementale. Au mois de décembre 1839 il entrait, à Paris, dans l'atelier de Picot, au mois d'octobre 1840 à l'École des Beaux-Arts. En 1843, on remarqua au Salon, pour certaines qualités expressives, son premier envoi, une *Agonie du Christ au jardin des Oliviers*. En 1845, il partagea avec Benouville le grand prix de Rome. Le sujet donné était le *Christ au Prétoire*. Les deux compositions, toutes deux assez mouvementées et visant à l'effet dramatique, sont conservées à l'École des Beaux-Arts; il y a pourtant, dans la peinture de Benouville, quelques morceaux d'une exécution résolue, qu'on chercherait vainement dans celle de Cabanel. Les juges du temps pensèrent ainsi. Cabanel, classé second, partit cependant parce qu'il y avait, en ce moment, une vacance à Rome.

L'Italie semble avoir exercé sur le jeune artiste une action assez complexe. Si, d'une part, son esprit, studieux et docile, déjà servi par une main d'une extraordinaire habileté, s'ouvrait largement aux graves enseignements des maîtres classiques, depuis Raphaël jusqu'aux Carraches, d'autre part, son imagination méridionale, plus vive que profonde, encouragée, dans ses rêveries romanesques, par le charme

insinuant du climat et par l'attrait délicat des relations distinguées, se tournait rapidement vers un idéal de beauté languissante qui n'était point du tout l'idéal sain et simple de l'antiquité. La collection Bruyas, au Musée de Montpellier, contient plusieurs peintures de cette période, un *Portrait de M. Bruyas* (1846), un *Penseur* et une *Albaydé*, un *Ange du soir*, une *Chiaruccia* (1848), un *Portrait de l'artiste* (1849), une *Velléda* (1850) qui parlent clairement sur ce point. A ce moment le jeune pensionnaire, si l'on en juge par la correspondance qui accompagnait ses envois à Alfred Bruyas, son fidèle protecteur, est assez satisfait, lui-même, de ses progrès : « Votre portrait, écrit-il de Rome, part le même jour que ma lettre. Je le crois assez réussi. Le fond de la Villa Borghèse, les habits, la main sont au moins aussi réussis que la tête, qui a beaucoup gagné par cet entourage. » Un peu plus tard, à propos du *Penseur*, de l'*Albaydé*, de *Chiaruccia* : « Les trois sujets sont assez beaux et je veux vous en laisser toute la surprise. Je me bornerai seulement à vous dire que l'un est ce qu'on peut imaginer de plus ardent, de plus asiatique dans sa finesse et sa pudeur, tiré d'une poésie de Victor Hugo. L'autre, un *Penseur*, jeune moine, et enfin, la *Chiaruccia*. Les trois types sont beaux et particulièrement caractéristiques, surtout par la manière dont tout cela est arrangé de charmants motifs d'exécution... » Lorsqu'il lui envoie son portrait, le 24 mai 1849, il se montre à peine un peu plus craintif : « Voici *il ritratto del Maestro stesso*, que vous m'avez fait l'honneur de me demander. J'ai été bien sensible à cette proposition parce qu'elle me vient de vous. Ne doutez pas que je ne fasse de véritables efforts pour arriver à une œuvre digne de l'amabilité que vous me faites. Il y a ici de sublimes portraits de Raphaël, Titien, André del Sarto, que je dévore des yeux autant que je peux, et qui ne contribueront pas peu à accélérer la démangeaison que j'éprouve d'accoucher, moi aussi, de quelques chefs-d'œuvre. Ne vous alarmez pas, cher ami, de ma folle ambition : plaignez-moi plutôt, car c'est là la coupe corrosive de mon existence... » [1] Il est probable que Cabanel dut juger plus tard ces œuvres de jeunesse avec moins d'enthousiasme. L'*Albaydé*, pâle et rêveuse, accoudée, la gorge à demi nue, sur les coussins d'un divan, tenant dans la main une branche de volubilis, affecte déjà, dans sa grâce mélancolique, un peu de ce charme amollissant qui attirera bien vite au jeune maître les applaudissements des belles mondaines, mais, il est bien impossible de trouver ni dans

1. La *Galerie Bruyas*, par Alfred Bruyas. Paris, 1876, p. 142-150.

ÉTUDE POUR LA « GLORIFICATION DE SAINT LOUIS », PAR CABANEL. (MUSÉE DU LUXEMBOURG.)

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

ce type adouci, ni dans cette attitude de modèle, ni dans cette coloration assourdie, ce que le jeune romantique avait cru y mettre, « ce qu'on peut imaginer de plus ardent, de plus asiatique ». La finesse y est, cela est vrai, et si l'on veut, aussi la pudeur. C'est par cette finesse, mise en tout, à tout propos, que le peintre réussira; c'est aussi par elle qu'il compromettra certaines qualités plus sûres et plus fortes, qualités acquises peut être autant que naturelles, dues à l'étude opiniâtre des maîtres italiens, mais qu'on fut bien obligé de reconnaître en lui à son retour d'Italie. Les autres peintures contemporaines de Montpellier, la *Chiaruccia*, le *Penseur*, le *Portrait de Bruyas*, le *Saint-Jean-Baptiste* (1850), prouvent d'ailleurs, que pour lui, comme pour beaucoup d'autres, les exemples des maîtres florentins du XVIe siècle furent à la fois utiles et dangereux. Bien qu'il parle, dans sa lettre de Florence, de son admiration pour Titien, ce n'est pas à ce maître naturel et indépendant, non plus qu'aux rudes et naïfs quattrocentisti, qu'il semble, en travaillant aux Uffizi, avoir demandé le plus de conseils pratiques. Les tendresses exquises mais déjà efféminées d'Andrea del Sarto, la distinction blanche et froide du Bronzino, en le séduisant outre mesure, détournent déjà ses yeux de ce que la vie, dans son perpétuel mouvement, offre de vigoureux et d'éclatant. Le dessinateur, très vite, se montre chez lui supérieur au peintre, et bien qu'il recherche, dès lors, avec un bonheur intermittent, dans ses colorations fines, certaines douceurs d'harmonies fondantes d'une grâce particulière, dès lors aussi on peut remarquer que son coup de brosse n'a pas la valeur de son coup de crayon et que sa couleur, mince, légère, fuyante, ne fait pas toujours valoir, autant qu'il se pourrait, la correction délicate et la pureté soutenue de son style.

Lorsqu'il rentra à Paris, Cabanel put, il est vrai, prendre lui-même le change sur sa vocation réelle. La puissante nourriture qu'il avait docilement et passionnément absorbée à Rome avait, dans une certaine mesure, modifié et fortifié son tempérament. Son dernier envoi, la *Mort de Moïse*, tout rempli du souffle de Raphaël et de Michel-Ange, parut annoncer un champion résolu des plus hautes doctrines classiques. Lesueur, l'architecte de l'Hôtel de Ville de Paris, lui fit aussitôt commander la décoration du Salon des Caryatides. C'est là qu'il peignit les *Mois* sur douze pendentifs, en des groupes allégoriques, d'une tournure résolue, d'un style facile et ferme. L'aisance ingénieuse, parfois non dépourvue d'ampleur, avec laquelle il avait su loger toutes ces figures symboliques, dans leurs tympans chantournés, sans tourmenter leurs attitudes, révélait un décorateur

habile et savant, un sage élève d'Annibal Carrache, sinon de Corrège. Les gravures de M. Achille Jacquet, d'après les cartons, nous ont heureusement conservé le souvenir de ce beau travail détruit par l'incendie de 1871 et que le maître allait refaire lorsque la mort l'a surpris. La composition la plus personnelle, dans cette série, une composition romantique, était celle de la *Chute des feuilles*, représentant le mois d'*Octobre*. On y voyait un beau poète, tendre et épuisé, se mourir, étendu à terre, aux pieds d'une belle femme qui détournait la tête, soit par pitié, soit par indifférence. Cette élégie, dans le goût de Musset et de Feuillet, dont la *Dalila* venait de remettre à la mode les artistes poitrinaires et victimes de nobles amours, était bien l'expression des sentiments du peintre, car il la reprit une autre fois, sous le titre d'*Un soir d'automne*, tableau qu'il exposa en 1855. Cette fois, la Muse survivante avait pris une expression de froideur plus visible encore. La pensée du compositeur se complétait par l'adjonction d'un troisième personnage qui s'enfuyait, loin de ce groupe fatal, avec un grand geste de désespoir.

L'Exposition universelle établit tout à fait la réputation de Cabanel. Près de la *Mort de Moïse*, d'*Un soir d'automne*, du *Martyr chrétien* (au Musée de Carcassonne) s'y présentait la *Glorification de saint Louis*, commandée pour la chapelle de Vincennes. Cette grande toile, l'une de celles qui représentent le mieux au Musée du Luxembourg la peinture historique contemporaine, devait rester le plus héroïque et le plus heureux effort fait par l'ancien pensionnaire de Rome pour s'élever, grâce à la force de sa volonté et à l'excellence de ses études, au-dessus des habitudes ordinaires de son imagination tempérée. Les deux figures allégoriques, la *Foi* et la *Force*, qui soutiennent, au-dessus de la tête du roi, la couronne d'épines, n'y jouent, à vrai dire, qu'un rôle assez étrange, à cause de leurs allures classiques, et assez effacé, à cause de leur froideur. Le peintre n'a ni l'intensité de rêve, ni l'ardeur de foi, ni la chaleur de pinceau qui créent les apothéoses. En revanche, quand sa science de praticien peut s'appuyer sur la réalité, il exécute des morceaux d'une qualité supérieure. Parmi les personnages groupés autour du saint roi, le Sire de Joinville, Philippe de Beaumanoir, Pierre Fontaine, saint Thomas d'Aquin, Guillaume d'Auvergne, Geoffroy de Beaulieu, Robert de Sorbon, Étienne Boileau, plus d'un nous apparaît encore aujourd'hui comme une excellente restitution historique, d'une haute allure et d'une facture virile. Les ouvriers, les pèlerins, les malades, les vieillards, les enfants, groupés sur le premier plan, présentent

aussi toute une série de groupes ou de personnages bien définis, d'une expression nette et d'une exécution franche. Le jugement de Théophile Gautier, sur cette œuvre capitale, reste, en somme, encore juste : « L'ordonnance de ce tableau est très belle. M. Cabanel, sans tomber dans les puérilités de l'imitation gothique, a su conserver le caractère de l'époque ; le mélange des costumes militaires, civils et religieux, produit des contrastes d'un effet pittoresque... Les têtes sont dessinées avec une fermeté rare, et, si elles ne sont pas des portraits, elles en ont l'air... La tonalité générale est un peu grise et M. Cabanel a fait à l'harmonie le sacrifice de quelques tons francs qu'il eût fallu maintenir dans leur valeur ; mais il a craint d'ôter le sérieux à sa composition par des nuances trop vives. Nous faisons cette observation au jeune artiste, parce qu'il règne aujourd'hui une tendance générale à baisser d'une octave la gamme de la palette. » Si le pauvre Gautier souffrait déjà de l'atténuation du coloris chez les peintres français en 1855, que dirait-il, hélas ! aujourd'hui, en entrant dans cette atmosphère pâle et froide, toute pleine des poussières grises de la cendre et des poussières blanches du plâtre, que dégagent souvent les tristes murailles de nos Salons actuels? La *Glorification de saint Louis*, avec ses figures fermement campées, ses visages hardiment caractérisés, ses étoffes savamment nuancées, devient presque une œuvre de haut style et de forte couleur à côté des banalités ternes et vaporeuses que nous offre tous les jours la prétentieuse insuffisance de nos improvisateurs actuels.

La saison n'était point toutefois aux tentatives épiques. Il ne semble pas que, malgré son succès, Cabanel ait été sérieusement encouragé dans cette voie ni par le gouvernement, ni par le public. On le voit donc vite revenir à son goût premier pour les études limitées et pour les figures aimables, en cherchant, dans les œuvres connues des anciennes littératures, des épisodes sentimentaux qui lui puissent servir de prétextes à continuer ce genre de travail. Delaroche et Ary Scheffer, à cet instant, prennent, sur sa pensée, autant d'influence qu'en perd Raphaël. Au Salon de 1857, le *Michel-Ange dans son atelier* et l'*Othello racontant ses batailles* firent connaître le nom de Cabanel à un public bourgeois que la *Glorification de saint Louis* n'avait sans doute pas arrêté. Quelques amis regrettèrent qu'au contact de Buonarroti et de Shakespeare, les deux génies les plus passionnés de la Renaissance, l'imagination de l'habile compositeur fût demeurée si calme et si réservée. L'*Aglaé* eut encore plus de succès. Toute la jeunesse énervée qui faisait alors sa lecture

ÉTUDE POUR LE « TRIOMPHE DE FLORE », PAR CABANEL.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

de *Rolla* adora ce couple d'amants, fatigués et languissants, qui devant la mer bleue, rêvaient, « lassés des voluptés mondaines, aux nouvelles vérités du christianisme ». On s'aperçut à peine que cette élégante romance n'était qu'une transposition profane, dans un ton beaucoup moins élevé, du grave duo de *Sainte Monique et de saint Augustin*, devant l'immensité. En substituant à l'extase austère du mysticisme philosophique la mélancolie voluptueuse d'un repentir sensuel, Cabanel avait, il est vrai, substitué, en même temps, à la peinture aride et triste d'Ary Scheffer des harmonies tendrement délicates dont l'agrément fut alors une légitime surprise. Par malheur, la répétition constante de ce genre de séduction dans la facture ne devait pas tarder à en révéler les mollesses et les fadeurs, de même que, dans la composition, la réapparition périodique du beau ténébreux méridional, maigre et brun, aux regards humides, et de l'amoureuse passionnée, aux chairs tendres et blanches et aux grandes prunelles noires, ne devait pas tarder à montrer ce qu'il y avait déjà de distinction factice dans ces types plus mondains que chrétiens d'*Aglaé* et de *Boniface*.

Vers la même époque, toutefois, grâce au patronage éclairé de M. Armand, le savant architecte, qui fut toujours pour lui un conseiller sincère et sûr, Cabanel faisait, dans l'Hôtel Pereire, puis dans l'Hôtel Say, des travaux décoratifs d'un caractère plus élevé. Là, il affirmait de nouveau son habileté, à la fois comme compositeur et comme dessinateur, en même temps que son goût décidé pour les harmonies délicates. A l'Hôtel Pereire, il représentait, en 1858, dans le plafond d'un grand salon, les *Cinq Sens*, par des groupes ingénieusement expressifs. Plus tard cette décoration fut complétée par l'adjonction de six panneaux, où figurent les différentes *Heures* du jour. La critique salua avec sympathie ce retour aux véritables principes de la décoration architecturale : « Ce plafond, dit Théophile Gautier exécuté dans une gamme claire, tendre, lumineuse, sans être blanchâtre ni fade, a la fraîcheur et l'agrément qui manquent trop souvent aux ouvrages modernes, où l'artiste se préoccupe de reproduire la coloris enfumé des vieux maîtres, sans réfléchir que plusieurs siècles ont passé sur ces chefs-d'œuvre jadis éclatants et neufs [1]. » A l'Hôtel Say le peintre prit pour sujets, dans le plafond, le *Rêve de la Vie* et, dans les dessus de portes, les *Quatre Éléments*.

Chaque Salon d'ailleurs voyait régulièrement Cabanel reparaître

1. *L'Artiste*.

A. Cabanel del. — Héliog. Dujardin

ÉTUDE POUR LA FIGURE DE SAINT LOUIS, ENFANT

Peintures décoratives du Panthéon.

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Eudes.

soit avec des tableaux de genre dont la grâce sentimentale lui assurait les sympathies populaires, soit avec des portraits d'une distinction élégante qui accroissaient peu à peu sa renommée dans la société parisienne. Au Salon de 1859, la *Veuve du maître de chapelle* balança le succès de la *Rosa Nera* de M. Hébert. C'était encore une composition très romantique où se combinaient, dans une scène agréablement pathétique, des réminiscences de Lemud, de Delaroche, de Rembrandt. Cependant, c'est au Salon de 1861 que ce dilettantisme poétique donna sa note la plus juste et la plus brillante. Le *Poète florentin*, assis sur un banc de marbre, sous un ciel ardent, à l'ombre des lauriers opaques, déclamant des vers à ses amis, devait rester l'une des plus heureuses créations de Cabanel. L'étrangeté archaïque des costumes et des accessoires qui constitue l'agrément le plus vif et le plus dangereux de cette sorte de peinture n'y est mise en œuvre qu'avec la plus heureuse réserve. Sous leurs vêtements italiens du xve siècle, ces jeunes gens sont vivants et réels. Dans quelles attitudes naturelles ces beaux fils de Florence jouissent du doux *far niente* sous leur ciel indulgent! Avec quelle conviction le rimeur semble scander lentement du doigt les vers qu'il déclame, avec quel ravissement l'écoute la jeune fille en extase, sa main abandonnée dans celle d'un amant qui la couve d'un œil passionné, avec quelle nonchalance aimable se délectent les deux autres compagnons, l'un accroupi à l'extrémité du banc, l'autre étendu sur le dossier de marbre! La fantaisie romantique était ravivée cette fois par une exactitude d'observation et d'impression qui lui donnait une saveur inattendue. L'exécution, autant qu'il nous en souvient, plus nette et plus colorée, se ressentait aussi de cette franchise. Au même Salon de 1861, on vit pour la première fois la *Nymphe enlevée par un Satyre* et les *Portraits de Madame Isaac Pereire*, de *Madame Ridgway*, de *M. Rouher*. Le groupe de nudités mythologiques parut un agréable morceau de virtuosité académique. Les portraits furent accueillis avec plus de faveur. A ce moment, un critique très perspicace, Lagrange, en faisant leur éloge, signalait aussi fort bien ce qui leur manquait pour être, sans contestation, des œuvres de premier ordre : « Le défaut de la peinture de M. Cabanel est d'être faite de trop près ; elle ne supporte pas la distance. Fermeté du dessin, ampleur des lignes, solidité du ton ou largeur de la touche, que M. Cabanel choisisse parmi ces qualités qui lui font défaut, une seule suffira pour achever le mérite de ses portraits déjà charmants par le goût et l'élégance [1]. »

1. *Gazette des Beaux-Arts*, première période, t. X, p. 347.

L'artiste ne fut pas insensible aux observations bienveillantes qui lui avaient été adressées. Dans ses peintures suivantes il accentua avec plus de résolution la correction attentive de son dessin et s'efforça de donner à sa facture plus d'ampleur et plus de solidité. La *Naissance de Vénus*, placée au Salon de 1863 auprès de la *Perle* de Baudry, divisa en deux camps les amateurs de nudités. On applaudit, chez Baudry, au rajeunissement de la grâce féminine par un mélange souriant d'attitude coquette, d'expression moderne, de colorations piquantes. Chez Cabanel, on admira la réapparition d'un sentiment calme et élevé de la beauté plastique qui semblait prêt à disparaître. Cette Vénus est aujourd'hui placée au Musée du Luxembourg; elle y reste encore, malgré la superposition inutile de la guirlande d'Amours vieillots qui flotte au-dessus d'elle, une des œuvres caractéristiques et exemplaires de la peinture contemporaine. A la même exposition, le *Portrait de Mme la comtesse de Clermont-Tonnerre* montra réunies, dans leur maturité, toutes les qualités de l'artiste, en tant qu'interprète de la beauté aristocratique. Lorsqu'on relit les journaux du temps, on constate que cette simplicité d'attitude, cette gravité d'expression, ce bon goût dans les ajustements qui caractérisent ces premiers et excellents portraits de Cabanel, semblèrent alors une innovation presque audacieuse. Notre maître en critique, M. Paul Mantz, admirant le *Portrait de Mme de Ganay*, en 1865, n'hésitait pas à y voir « un pas heureux vers cette grâce moderne qui attend encore son historien et son poète »[1].

Tous ces ouvrages reparurent à l'Exposition universelle de 1867. L'envoi de Cabanel s'y complétait par le *Paradis perdu*, grande toile que lui avait commandée le roi de Bavière pour le Maximilianeum de Munich. En reprenant, à son tour, ce thème traditionnel après tous les peintres de la Renaissance, le maître français, invité à présenter à l'École allemande un chef-d'œuvre académique, s'efforça moins d'en rajeunir la banalité par la nouveauté des arrangements que d'y déployer d'un coup tout ce qu'il voulait, tout ce qu'il pensait posséder de science technique et de force dramatique. Le *Paradis perdu* est le plus grand effort fait par Cabanel pour lutter avec Raphaël et Michel-Ange sur leur propre terrain. Le groupe céleste de Jéhovah, apparaissant, comme Ézéchiel, sur une nuée, au milieu d'un cortège d'anges armés, peut être regardé comme un des plus vigoureux morceaux scolaires qu'ait produits l'école moderne; mais, en voulant

1. *Gazette des Beaux-Arts*, première période, t. XVIII, p. 514.

s'affranchir des formules séculaires pour donner une expression de douleur plus personnelle aux deux pécheurs, Cabanel ne put s'empêcher de retomber dans ses langueurs coutumières. Quelque peine qu'aient prises Adam, se cachant derrière le figuier, et Ève, roulée sur le sol, pour exprimer, par des gestes convulsifs, l'excès de leur désespoir, ces grandes figures, pâles et molles, ne sont pas sérieusement tragiques. Dans cette grande page encore, le manque de vigueur, de largeur, de chaleur dans l'exécution d'ensemble compromet la valeur des beaux morceaux d'étude qui s'égarent, disséminés, de côté ou d'autre, sans qu'un pinceau assez puissant ait pu les discipliner, les associer et les envelopper dans un mouvement général d'harmonie expressive.

L'imagination calme de Cabanel, que le contact direct de la nature vivante mettait seul en mouvement, répugnait, en réalité, à toutes les conceptions violentes ou passionnées, bien qu'il se fît quelques illusions à cet égard. Il ne se retrouvait vraiment lui-même, en possession de toute sa dextérité, que devant le modèle bien posé dans son atelier, soit le personnage officiel, soit l'ami, soit la grande dame en riche toilette, soit la belle fille, à demi-nue, costumée avec des étoffes rares. A partir de 1868 jusqu'à sa mort, pendant vingt ans, c'est sur ces genres d'études que se porte sa principale activité. Il serait difficile d'énumérer le long cortège des femmes du monde, parfois accompagnées de leurs maris, qui se succédèrent dans son atelier, offrant à son admiration délicate et à son analyse bienveillante le spectacle de leur beauté resplendissante ou de leur distinction expressive, en même temps que celui de leurs gracieux ajustements et de leurs parures raffinées. Dans une seule liste qui m'est communiquée par M. Henry de Chennevières, je relève d'abord les noms de la marquise de Brissac, du marquis et de la marquise d'Aligre, de Mme de Vatimesnil, du duc et de la duchesse de Vallombreuse, de Mme Hély d'Oissel, du prince Michel Gortschakoff, de Mme Aimé Seillières, de Mme Frédéric Seillières. Puis viennent les célébrités de la haute banque, de la grande industrie, de la riche bourgeoisie, de la colonie étrangère, M. et Mme Mac-Cornick, Mme Carette, Mme Ury de Gunsburg, Mme Hunewell, Mlles Barbey, Mme Dreyfus, M. et Mme Waren, Mme la comtesse Pillet-Will, Mme Cibiel, Mme Stephen Bracks, Mme Dugons. Plus tard vinrent, en 1877, le vicomte et la vicomtesse de Lérys, Mme Philippe Gille, Mlle Mac-Cornick, Mme Mir Pereire, Mme Philipon Pereire; en 1879 et 1880, Mme Théophile Gautier, Mme Louis Adam, la comtesse Karoly, Mme Zarifi, Mme Field; en 1881 et 1882, M. et

Mme W. Mackay, Mlle Éveline Mackay, Mme Hungerford, et bien d'autres encore. Chaque exposition montrait au public une ou deux de ces effigies aimables toujours appréciées par les amateurs, bien que leur élégance discrète, faite pour ravir la vue dans un milieu bien approprié, perdit quelque peu de son charme au milieu des brutalités éclatantes du Palais de l'Industrie. Quelquefois même, au milieu de cette compagnie séduisante, apparaissait tout à coup quelque figure plus grave, où le talent toujours croissant du portraitiste éclatait, dans sa sûreté tranquille, avec une dignité et une puissance inattendues. Telles furent, au Salon de 1886, le *Portrait du fondateur de l'ordre des Petites Sœurs des pauvres* et surtout le *Portrait de la fondatrice de l'ordre des Petites Sœurs des pauvres*, dont personne n'a pu oublier l'admirable et touchante simplicité. Tel fut encore, peu de temps après, le *Portrait de M. Armand.*

Les études de femmes, moins habillées, qu'il se plaisait à multiplier, sous des prétextes historiques ou littéraires, continuaient en même temps à se répandre dans les deux mondes. On peut remarquer qu'à une certaine époque, le goût de sa clientèle américaine et anglaise exerça une influence de plus en plus visible sur le choix de ses sujets autant que sur sa manière de les traiter. La Bible, la mythologie, l'histoire ancienne, Dante et Shakespeare furent tour à tour mis à contribution pour fournir aux amateurs anglo-saxons un keepsake varié de pécheresses bien élevées et de délicieuses victimes. C'est ainsi qu'on vit successivement, soit à mi-corps, soit en pied, soit seules, soit accompagnées par quelque comparse, mais toujours douces et blanches, avec de grands yeux battus, apparaître, comme une troupe de sœurs mélancoliques, *Dalilah*, la *Sulamite*, la *Fille de Jephté*, *Ruth*, *Thamar*, *Flore*, *Écho*, *Psyché*, *Héro*, *Lucrèce*, *Cléopâtre*, *Pénélope*, *Phèdre*, *Desdemona*, *Fiammetta*, *Ginevra dei Almieri*, *Francesca di Rimini*, *Pia dei Tolomei*. Dans ce sérail poétique, la plupart des héroïnes, fort agréables à voir, paraissaient, il est vrai, facilement consolables. La façon dont elles se présentent est presque toujours la même. Peu vêtues, lorsque le sujet le comporte, au moins par le haut, elles s'enveloppent toujours à moitié, avec une pudeur savante, d'étoffes brillantes, transparentes et légères, qui laissent deviner, quand elles ne les découvrent pas, leurs carnations tendres et soignées. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est l'égalité soutenue d'attention matérielle et de conscience technique qu'apportait le peintre dans l'exécution de ces gracieuses redites. Une réunion de toutes ces *professionnal beauties* présenterait sans doute un spectacle assez monotone; il n'en est

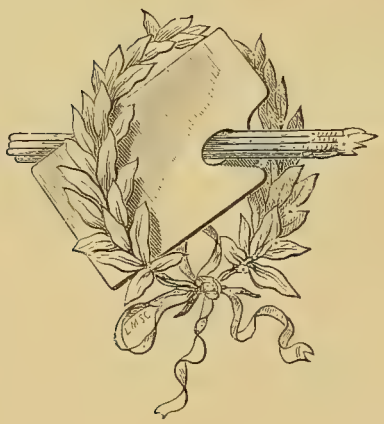
pourtant aucune qui, vue séparément, ne soit séduisante encore par quelque raffinement heureux d'une virtuosité infatigable.

Durant cette dernière période de sa vie, malgré cette accumulation de productions courantes, malgré ses fonctions multiples de professeur à l'École et de juré dans tous les concours et expositions, fonctions qu'il prenait toutes au sérieux, Cabanel avait trouvé le temps d'achever deux ouvrages considérables qui compteront parmi les travaux décoratifs les plus importants de notre époque, le *Triomphe de Flore*, en 1874, dans l'escalier du nouveau Louvre, l'*Histoire de saint Louis*, au Panthéon, en 1878. On trouvera, sans doute, dans ses portefeuilles, toute la série des études multiples et consciencieuses par lesquelles il s'était préparé à ces vastes entreprises. Les dessins que nous mettons sous les yeux du lecteur lui peuvent donner une idée de la fermeté grave avec laquelle ce dessinateur convaincu savait analyser, traduire et fixer la nature dans un but déterminé. Si les œuvres définitives, toujours peintes avec une tranquillité trop égale, n'apportent pas, dans le développement de l'art français, des éléments inattendus, elles ont, du moins, le mérite difficile et rare de rassembler encore, dans leur aisance soignée et dans leur dignité soutenue, la somme complète des qualités traditionnelles de l'école et de prouver que si nos maîtres reconnus ne sont pas toujours en mesure de déployer, à tout propos, l'originalité piquante ou l'étrangeté imprévue que réclame notre lassitude, ils sont toujours en mesure d'affirmer qu'ils n'ont rien laissé perdre du patrimoine national et qu'ils sauront le transmettre intact, pour leur plus grand bien, aux générations prochaines.

On peut dire que la mort a surpris ce grand travailleur en pleine force. Le délicieux *Portrait de Mme D... A...*, qu'il laisse inachevé, ne montre aucun affaiblissement dans la manière volontairement tendre et douce dont il comprenait la beauté moderne dans son milieu discrètement pittoresque d'élégance et de luxe. C'est à quelques-uns de ces beaux ou charmants portraits qu'il devra, le plus sûrement, dans l'avenir, la survivance de sa renommée. L'Exposition des *Portraits du siècle* a suffisamment prouvé que leur succès n'était pas dû à un engouement passager. Cabanel fut, en réalité, comme nous l'avons déjà indiqué, un des précurseurs de l'évolution qui s'accomplit aujourd'hui dans le domaine du portrait comme dans le domaine décoratif, puisqu'il fut l'un des premiers à remettre en honneur les colorations fraîches et claires, l'un des premiers à replacer simplement les figures contemporaines dans leur entourage habituel. Son

influence, comme professeur, fut, à ce point de vue, excellente et considérable. Quelques-unes des personnalités marquantes de la jeune école, Bastien-Lepage, MM. Raphaël Collin, Cormon, Gervex, Humbert, Henri Lévy, Aimé Morot, Perrandeau, entre cent autres, sont sorties de son atelier. On peut constater, en examinant attentivement les œuvres de ces nouveaux maîtres, que les plus indépendants d'entre eux, et ceux même qui se considèrent peut-être comme des révoltés vis-à-vis de Cabanel, doivent encore le meilleur de leur bagage à l'enseignement de ce patron consciencieux, aussi libéral que bienveillant, qui, fournissant à chacun les moyens de marcher, ne voulait pourtant obliger personne à prendre la même route que lui [1].

GEORGES LAFENESTRE.



1. La *Gazette* a publié les gravures suivantes d'après A. Cabanel : *La Naissance de Vénus* et *La Sulamite*, eaux-fortes de M. L. Flameng; t. XV, première période; t. XIV, 2e période; *Aglaé*, dessin dans le texte, t. XIII, 2e période, p. 582.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

SUR

QUELQUES LIVRES A FIGURES VÉNITIENS

DE LA FIN DU XVe SIÈCLE

Dans notre étude *A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du* XVe *siècle*[1], nous avions présenté certaines conjectures sur les illustrations des livres vénitiens de cette époque, et particulièrement sur la signification de la marque *b*. L'ouvrage que nous avions spécialement étudié était l'édition sans date des *Méditations* de saint Bonaventure sur la Passion, publiée par Bernardino di Benali et Matteo da Parma, *alias* Capcasa[2]. Sans pouvoir désigner la provenance des curieux bois de cette plaquette, nous avions émis l'hypothèse qu'ils devaient être du graveur ou de l'atelier de gravure signant *b*.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1885.
2. Page 11 du tirage à part publié par la *Gazette* en 1886.

Cette supposition se trouve confirmée par l'examen d'un livre illustré de la même époque, qui nous était inconnu en 1885, et intitulé : *Epistole evangelii vulgare et Istoriate*, gothiques, in-folio. Au verso du premier feuillet : *Al nome sia del nostro signor Jesu Christo*... etc., sept lignes de texte, un petit bois, et, au-dessous, douze lignes de texte. Au recto du second feuillet, l'encadrement de la page 4 de la *Vie des Saints* de 1493 [1]. Au milieu, une gravure au trait, de 123 mm. sur 113 mm. de haut, représentant le Jugement dernier, de la même grandeur que celle de la *Vie des Saints* de Giovanni Ragazo (1491) [2]. Le tympan de l'encadrement diffère : ici, on ne voit que le buste nu du Christ; au centre de la composition, le Christ, assis, dans sa gloire et entouré de chérubins; il tient une croix dépassant un peu sa tête; à droite, à la hauteur de la bouche, un glaive disposé horizontalement; à gauche, un lis, au-dessus duquel on lit : VENITE BENEDITI; dans chacun des angles supérieurs, un ange soufflant de la trompette. A gauche, à la hauteur du Christ, le groupe des élus, dont le premier porte une bannière avec le mot ABEL. A droite, à la même hauteur : ITE. MALEDITI. IN. IGNEM. ETERNVM. Au-dessous, les damnés, dont l'un porte une bannière avec le mot CAIN. De chaque côté, un ange soufflant de la trompette. En bas, les élus sortant de leurs sépultures, les uns ne laissant voir que leur tête, les autres se montrant à mi-corps; un seul dressé en pied, tout à fait dans le coin à gauche. Dans l'angle de droite, la marque *b*.

Cette gravure, quelle que soit sa valeur artistique, nous paraît de la même main que les bois de l'édition sans date des *Méditations*. Déjà, dans notre étude de 1885, nous avions constaté la ressemblance de ces bois avec ceux du *Dante*, de la *Bible* de Mallermi, et autres signés *b;* mais nous n'avions rencontré, sous la même signature, aucun bois dépassant la dimension des gravures ornant les *Méditations* sans date. Or, la gravure des *Epistole e evangeli vulgari*, étant dans ce cas, fournit ainsi un élément de comparaison plus sûr que les petites vignettes du *Dante* et de la *Bible* de Mallermi sur lesquelles nous avions appuyé nos premières conjectures. Placé en regard des planches des *Méditations*, le *Jugement dernier* présente avec elles des similitudes qui nous semblent ne devoir laisser aucun doute sur l'identité de l'origine.

1. *A propos*..., p. 32.
2. *A propos*..., p. 29.

Prenons pour exemple le *Couronnement d'épines*, sujet qui, d'ailleurs, n'a aucun rapport avec le *Jugement dernier*. Examinons les figures, et spécialement celle du Christ : dans les deux bois, nous y trouvons les mêmes détails; les cheveux et la barbe sont traités de la même manière, à petits traits fins et contournés; les draperies

LE JUGEMENT DERNIER.

(Gravure tirée des « Epistole e evangeli. »)

qui couvrent les jambes forment les mêmes plis. Et si, du personnage du Christ, nous passons aux vêtements, aux terrains et aux fonds, nous y remarquons encore le même style, le même faire, décelant une commune provenance.

Il convient de dire, toutefois, que le *Jugement dernier* est de beaucoup inférieur, soit aux bois des *Méditations*, soit aux petites vignettes signées *b* du *Dante* et de la *Bible*. Mais nous avons déjà, à plusieurs reprises, constaté cette irrégularité dans les œuvres marquées *b*, et

nous l'avons expliquée par la précipitation du travail, le mérite inégal des dessinateurs, les trahisons de l'interprétation, la négligence des imprimeurs, enfin le nombre même des illustrations.

En ce qui concerne le *Jugement dernier*, à côté de quelques figures d'élus et de damnés bien exécutées, la figure principale, celle du Rédempteur, est d'une faiblesse indiscutable; la taille en est peu soignée. Ces négligences rendent le *Jugement dernier* inférieur aux bois des *Méditations*, dont il a cependant les qualités distinctives.

Rapproché du seul bois signé *b* du *Dante* édité en 1491 par Pietro Cremonese, le *Jugement dernier* offre avec lui de frappantes analogies dans la taille, l'exécution des visages et des cheveux, même dans les menus détails, plus probants souvent que les parties principales. Or, nous avons établi la parenté étroite des bois des *Méditations* [1] sans date avec cette illustration du *Dante*. L'analogie de celle-ci avec le *Jugement dernier* [2] est une nouvelle preuve de la communauté d'origine de ce bois et de ceux de nos *Méditations*.

*
* *

On nous permettra de rappeler — non sans le légitime orgueil que donne une conjecture vérifiée — que, dans notre étude *A propos d'un livre à figures*, etc. (p. 43), nous avions reconnu une main véni-

1. Quant aux *Méditations* de 1480, leurs bois, malgré un certain air de famille, nous semblent d'une provenance différente.

2. Nous trouvons une mauvaise copie de ce *Jugement dernier* dans un volume sans lieu ni date, mais certainement imprimé à Milan. La composition est la même, mais d'une exécution très grossière, comme toutes les copies des bois vénitiens faites à Milan à cette époque (les *Triomphes* de Pétrarque, par exemple). Dans la légende de droite, on a judicieusement remplacé MALEDITI par MALEDICTI. L'encadrement n'est composé que de trois parties, la partie supérieure et les deux latérales : celle-là est une pauvre imitation de l'original; celles-ci sont formées de colonnes copiées sur les bordures correspondantes du volume vénitien (recto du feuillet II). — L'ouvrage porte le titre suivant : *Legendarii di sancti istoria di vulgari | novamente stāpate : e con diligen | tia correcti : con altre legen | de agiōte : lequale tr | ovenerai in fin de | lopera.* — Ce titre est entouré de l'encadrement que nous voyons au *Triomphe de la Chasteté* dans l'édition des *Sonnets et Triomphes* de Pétrarque imprimée à Milan, le 26 mars 1494, par Uldirico Scinzenzeler. A la fin du dernier feuillet : *Finisse la legenda de Sancta Tecla. Registro de la legende agiunte :* AA *quaterno BB terno* CC *quaterno* Sans lieu ni date (Bibl. Nat., Réserve inv., 100. H. 256). Les vignettes de cette *Légende des Saints* sont imitées des illustrations vénitiennes; elles sont si mal dessinées et si mal gravées qu'il n'y a pas lieu d'insister sur leur valeur artistique.

tienne dans un bois du *Nicolaus Ferettus* de 1495 imprimé à Forli ; nous disions : « Cette vignette, très bien exécutée, de la même grandeur que le *Thésée* et de la même main, accuse absolument la manière vénitienne. » Nous venons, en effet, de la découvrir dans un volume

L'ENTRÉE A JÉRUSALEM.

(Gravure tirée des « Méditations ». — Venise, 1500.)

imprimé par Matheo Capcasa, en 1493, à Venise. C'est donc à juste titre que nous avions fait rentrer cette vignette dans la catégorie des nombreuses illustrations au trait dues aux presses de Capcasa [1].

1. Voici la description du volume nouvellement consulté : *Epigrammata Cantalycii et a | liquorum discipulorum | eius.* (grandes lettres) ; in-4°. Au feuillet *a. ii.*, même bois que dans le *Ferettus*, avec l'encadrement qui se voit, dans le *Dialogo de la seraphica virgine sancta Catherina da Siena de la divina providentia*, autour de la gravure représentant sainte Catherine dictant son dialogue. —

*
* *

Aux nombreuses éditions vénitiennes des *Méditations* que nous avons déjà signalées, il convient d'ajouter une édition tellement rare que nous n'en connaissons qu'un seul exemplaire; encore est-il incomplet puisqu'il lui manque le titre et un feuillet se rapportant à l'entrée du Christ dans Jérusalem.

Au lieu de commencer, comme toutes les autres éditions, par la *Résurrection de Lazare*, cet exemplaire débute par la *Meditatione come il nostro signore Jesu intro cosi humilmente in Hierusalem mostrando una grandissima humilitade* [1]. Cette méditation est ornée d'un grand bois de 115 millimètres de largeur sur 110 de hauteur, entouré d'une bordure à fond noir, remarquable autant par l'excellence de la taille que par la beauté du dessin. La scène représente le Christ monté sur un âne, la main droite levée; le conducteur de l'animal tourne la tête vers le Seigneur; à droite, une foule de figures nimbées. Cette gravure ne nous paraît pas inférieure aux plus belles du *Songe de Poliphile :* le sentiment, le faire, les attitudes, les draperies sont les mêmes; la taille en est tout à fait semblable à celle du bois du *Songe*. Il y a plus : si l'on rapproche cette gravure d'un des Triomphes de l'*Hypnérotomachie* (*Triumphus quartus*, verso LIIII), elle semble une reproduction d'une portion de ce bois. Les deux ânes présentent la même allure, la même expression de tête posée sur un cou très allongé, la même bosse faisant saillir l'arcade sourcilière gauche [2]. Les deux personnages montant les ânes ont eux aussi la même attitude penchée en avant; leurs vêtements dessinent les mêmes plis sur la jambe droite; les chevaux sont traités d'une

Au-dessous de la gravure : *Cantalycii epigrammatum liber ad po | lydorum Tybertum cæsenatem equitem | comitemque* (en lettres capitales). Grand P orné au trait. Registre : a-8 jusqu'à f-4. A la fin : *Impressum Venetiis per Matheum Capcasam | parmensem anno incarnationis domini. M.CCCC. | LXXXXIII. die XX. Januarii* (Bibl. Nat, réserve, M.YC. 81). Il est clair que la vignette du *Nicolaus Ferettus* n'est qu'un emprunt fait, après deux ans d'intervalle entre les deux publications, aux *Epigrammata* de Capcasa.

1. Le colophon est ainsi conçu : *Finisse le devotissime meditatione del nostre signor Misser Jesu Christo ad honorè et glorià suà stampata in Venetia Adi IIII de Aprile del Mille cinquecento.*

2. Ajoutons que ces deux ãneo semblent copiés sur celui que Giotto a placé dans une de ses fresques de Padoue (Voy. l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, par M. Eug. Müntz, t. Ier, p. 286).

manière identique. On reconnaît aussi, dans la femme qui pose la main droite sur la croupe de l'âne portant le Christ, une des attitudes et un des types favoris de l'illustrateur du *Songe*. Enfin les palmes de l'*Entrée à Jérusalem* sont analogues à celles qu'on rencontre si souvent dans le *Poliphile*. Les deux bois trahissent évidemment une seule paternité. On sait que le *Songe* a été imprimé par Alde Manuce en décembre 1499; notre exemplaire des *Méditations* est sorti des presses vénitiennes en avril 1500. Toutefois, le terrain de l'*Entrée à Jérusalem* est pointillé sur fond noir, chose rare dans les gravures antérieures à 1500, bien que l'*Ovide* de 1497 nous en fournisse deux exemples. Quant à la bordure, quoiqu'elle ait l'aspect un peu florentin, elle ne saurait prouver contre la provenance vénitienne de la gravure, puisque l'on trouve plus d'un encadrement du même genre dans des éditions vénitiennes postérieures à 1500, notamment dans le Saint Jean-Baptiste du *Tullii de Officiis*, etc., de 1506, ainsi que dans le fameux *Hérodote* [1].

Nous retrouvons l'illustrateur du *Poliphile* dans un fort bel in-folio également imprimé par Alde Manuce en 1500 : *Epistole devotissime di Sancta Catherina da Siena* [2], orné au verso du feuillet 10 d'un grand bois représentant en pied la sainte, les bras étendus, tenant d'une main un livre ouvert sur les pages duquel on lit à gauche : *Iesu dolce;* à droite, *Iesu amore;* en arrière du livre, un crucifix entre un lis et une palme; l'autre main porte le Sacré-Cœur entouré de flammes avec *Jesus* au milieu. Au-dessous, dans une sorte de *cartellino : Dulce signum charitatis* | *Dum amator castitatis* | *cor mutat in Virgine;* plus bas encore dans une longue banderole : *Cor mundum crea in me Deus*. Deux anges aux larges ailes éployées, flottant dans leurs robes tombantes soutiennent trois couronnes au-dessus de la tête auréolée de la sainte; celle-ci est enveloppée dans sa robe d'abbesse aux plis longs et sévères que laisse voir un manteau ouvert sur le devant par le mouvement des bras. La tête est couverte d'un capulet

1. Outre le bois de l'*Entrée à Jérusalem*, cet exemplaire contient douze gravures entourées, comme la première, d'un encadrement à fond noir. Quelques-unes sont des imitations plus ou moins fidèles de l'édition de 1489; une seule, le *Christ en croix entre les deux larrons*, est inspirée du petit bois correspondant de l'édition sans date; d'autres sont originales. Toutes, d'une taille assez grossière, restent au-dessous des compositions des autres *Méditations;* elles sont ombrées à l'aide d'une taille simple et présentent une très lointaine analogie, non sans un caractère d'infériorité marquée, avec les bois postérieurs signés L.

2. La Bibliothèque nationale en possède un magnifique exemplaire avec les armes de François Ier sur les plats (*Rés.* D 798).

dont les pans tombent jusqu'au-dessous de la ceinture. Aux pieds de la sainte, en lettres capitales : SANCTA CATHERINA DE SENIS [1]. Nul doute que cette belle gravure, un des plus beaux spécimens de la xylographie vénitienne de ces temps, ne soit de la main qui a illustré le *Poliphile*. Style des personnages, attitudes, type des têtes, draperies, ordonnance générale, tout est animé du même esprit et accuse une commune paternité.

La même main se révèle dans les deux grands bois du Térence de Lazaro de Soardi (1497), *Térence en chaire faisant une conférence à Donat et autres grammairiens*, et une représentation théâtrale. Un des personnages de ce dernier bois, vu de dos, reparaît sans aucun changement dans le chœur d'hommes et de femmes à double face dont Colonna décrit les danses bizarres.

Il y a évidemment entre les bois du *Poliphile* d'une part et d'autre part l'*Entrée à Jérusalem*, la *Sainte Catherine* et les deux grandes pages du Térence, plus que des analogies fortuites d'époque et d'école; la ressemblance est intime et profonde; les différentes compositions ont été conçues par le même esprit et dessinées par la même main. On peut donc sans témérité affirmer que ces derniers bois et ceux du *Songe* forment un groupe bien déterminé, provenant d'une source commune, aussi bien que d'autres groupes non moins clairement distincts, comme celui qui serait formé par la *Bible de Mallermi*, la *Vie des Saints* de 1491, le *Dante* de 1491, les *Méditations* sans date et tant d'autres. Le chef de file pour ainsi dire du premier groupe est le *Songe de Poliphile;* la *Bible de Mallermi* marche en tête du second. De nouvelles recrues viendront évidemment renforcer les rangs des deux contingents.

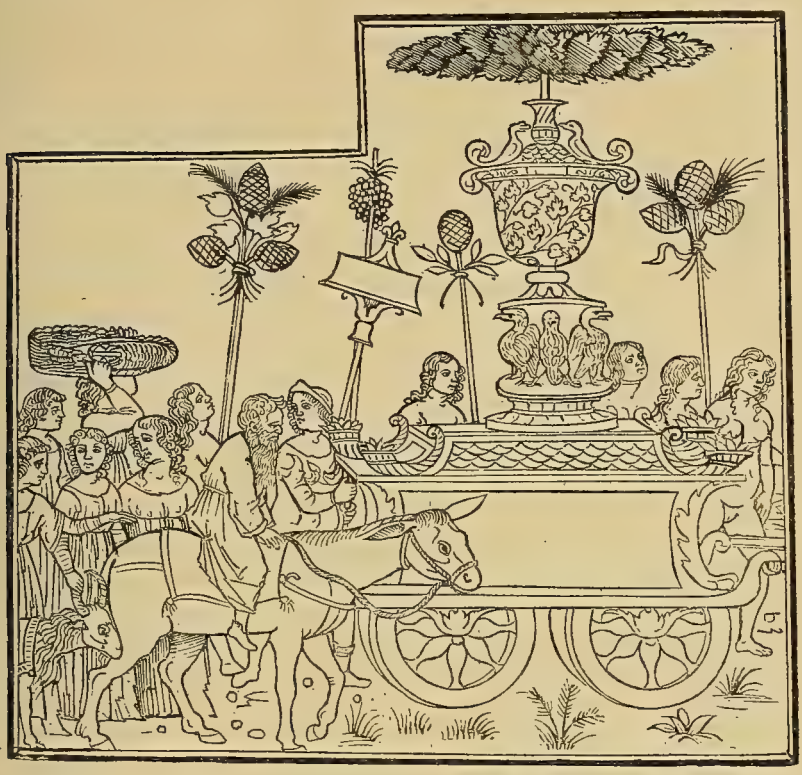
*
* *

Nous avons émis l'opinion [2] que le *b*, aussi bien que les autres lettres qu'on rencontre au bas de tant de gravures sur bois de la fin du XVe siècle et des premières années du XVIe, était non une signature

1. A la fin : *Stampato in la inclita Cita de Venetia in Casa Aldo Manutio Romano a di XV Septembrio MCCCCC.* — Dans son étude sur le *Songe de Poliphile*, publiée dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1887, M. Charles Ephrussi avait le premier constaté cette étroite parenté entre les bois du *Songe* et la *Sainte Catherine couronnée par deux anges.*

2. Voy. *Gazette des Beaux-Arts, A propos d'un livre à figures vénitien*, etc., 1885.

de dessinateur, mais une marque de xylographe ou d'atelier xylographique. Cette opinion, accueillie par certains critiques, avait été combattue par le savant M. Lippmann qui, dans son remarquable ouvrage, la *Gravure sur bois en Italie au* XVe *siècle* (traduction anglaise de 1888), persistait à voir dans le petit *b* une signature du dessinateur. Nous apportons aujourd'hui une nouvelle preuve à l'appui de notre thèse.



TRIOMPHE, TIRÉ DU « SONGE DE POLIPHILE ».

(Alde Manuce, Venise, 1499.)

Nous avons rencontré dans bon nombre de livres à gravures publiés à Venise pendant le premier quart du XVIe siècle, d'autres lettres telles que *L*, *n*, etc., dont l'emploi semble trancher le débat. Ces lettres, en effet, se trouvent le plus souvent non sur des gravures originales, mais sur des copies tantôt serviles, tantôt fort peu libres d'œuvres antérieures, recommandées par leur succès incontesté. Ainsi nous trouvons cette lettre L dans le Virgile de 1519 de Zannis de Portesio, réimprimé en 1522 par Gregorius de Gregoriis, en 1533 par

L. A. Giunta, enfin en 1544 et en 1552 par les héritiers de Lucantonio Giunta. Tous ces bois ne sont que de mauvaises copies du Virgile de Gruninger de 1502, à tel point qu'on pouvait presque prendre les éditions italiennes pour de très mauvais tirages de l'édition allemande. Le copiste, d'un médiocre talent d'ailleurs, s'est attaché non seulement à reproduire le modèle dans son ensemble, mais encore à l'imiter dans ses moindres détails : hachures, attitudes des personnages, incorrections. Il en est de même pour la signature petit N que l'on trouve dans la *Vita de la Madona Storiada* (Venise, Zoanne de Cereto del Trino, 1493), et au bas des gravures des *Omelii di Sancto Gregorio* (Venise, Nicolo Brenta, 1505), gravures qui ne sont que des copies, en sens inverse, d'originaux connus, disposition indiquant nettement le rôle subalterne auquel le xylographe s'est résigné.

Il est clair que si ces lettres *b*, *f*, *L*, *n* et autres étaient des signatures de dessinateurs, on ne retrouverait pas plusieurs d'entre elles au bas de simples copies intéressant l'art du xylographe seul. La conclusion qui s'impose est que ces lettres sont la marque de tailleurs en bois ou d'ateliers.

Ces post-scriptums à notre étude de 1885 sont-ils les derniers? Non, sans doute. Le champ reste ouvert à de nouvelles recherches. Des travaux de cette sorte demeurent toujours inachevés ; car l'on ne peut, en des matières aussi délicates, avancer que pas à pas, par étapes prudentes. On doit se borner à jeter *un po'piu di luce* sur ces obscures questions. Cette humble tâche, qui ne suffirait pas à certaines ambitions, est celle que nous nous sommes proposée.

*
* *

Laissons de côté les livres illustrés pour dire quelques mots d'une gravure sur bois d'un tout autre ordre, qui orne l'intérieur de la couverture d'un *Saint Jérôme* du même temps.

Le savant directeur de la Bibliothèque de Saint-Marc, M. C. Castellani, a récemment découvert, collée au revers du plat d'un petit in-folio que possède cette bibliothèque (*Epistolæ S. Hieronymi*, Venise, 1496, *per Johanem Rubeum Vercellensem*), une très curieuse gravure sur bois, représentant la Vierge assise entre saint Jérôme et saint Dominique d'une part; saint Thomas et saint Sébastien de l'autre ; à ses pieds sainte Agathe, sainte Catherine, recevant l'anneau

Gazette des Beaux Arts.

Héliog. Dujardin

VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS

GRAVURE ITALIENNE DU XVe SIÈCLE

(Bibliothèque de Saint-Marc à Venise)

Imp. E. des

de l'Enfant divin, et cinq petits anges dont l'un offre une fleur à Jésus, pendant que ses quatre compagnons jouent de divers instruments. Les mots *Ave Regina cœlorum*, etc., qu'on lit au-dessous de la gravure, ont été écrits sur une feuille qui ne fait pas partie de l'estampe. Toute la gravure a été légèrement coloriée à l'aquarelle en bleu, jaune et violet ; les contours ont été repris à la plume. Ces altérations ont nécessairement un peu modifié le travail primitif; cependant il est facile de reconnaître dans cette gravure ainsi retouchée une belle œuvre de la fin du xve siècle, due à un maître vénitien de Padoue, de Vérone, de Vicence ou de quelque autre ville de la *terra ferma*.

Ce bois, dont on s'explique le placement à l'intérieur d'un *Saint Jérôme*, n'a rien de commun avec les illustrations des livres vénitiens de la même époque. Il est évidemment la reproduction d'une œuvre peinte, peut-être du panneau central d'un tableau d'autel.

La composition largement classique, le style élevé, le groupement des personnages, en un mot le caractère général de l'œuvre accuse la reproduction d'un de ces pieux tableaux qui sortaient alors de tous les ateliers des peintres italiens. Nous ne saurions en désigner l'auteur qui, tout en appartenant à quelque école du Nord, s'est souvenu, dans l'exquise et délicate Sainte Catherine, des idéales figures de femmes de Fra Angelico.

Toute différente, répétons-le, des illustrations vénitiennes d'alors, cette gravure, quelque intéressante qu'elle soit, ne pouvait apporter aucun élément nouveau à une future histoire des livres à figures contemporains. Mais nous devions la signaler, parce que des gravures typographiques reproduisant une peinture sont rares à la fin du xve siècle, et que celle-ci a une valeur d'art exceptionnelle. Il faut féliciter chaudement l'éminent bibliothécaire d'avoir su découvrir dans ce fonds si riche de la *Marciana* un document aussi précieux.

DUC DE RIVOLI.

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

ET SES ŒUVRES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

C'est vraiment dommage que Liotard n'ait pas songé à écrire des Mémoires. Entre les nombreux matériaux dont il disposait, il n'aurait eu que l'embarras du choix. Alors qu'il passait avec tant d'aisance d'un pays à l'autre, interrogeant ceux-ci, crayonnant ceux-là, voyant la ville et la cour, et faisant, pour tout dire, du voyage de la vie une vie de voyages, son imagination était frappée par la nouveauté des spectacles et sa mémoire s'ouvrait sans peine pour recevoir de nouvelles impressions, riches et variées. Que d'événements de toute espèce, petits ou grands, à enregistrer! Que d'aventures, de secrets peut-être, de piquantes anecdotes, de scènes de mœurs, de traits de caractère pris sur le vif, de physionomies dans la couleur locale! Le récit de ces souvenirs ne manquerait pas aujourd'hui de saveur. Mais en dehors de quelques

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVIII, 2e période, p. 353, et t. Ier, 3e période, p. 89.

notes et fragments de lettres, nous ne possédons malheureusement aucune narration complète et détaillée des faits et gestes de Liotard à l'étranger. Il est vrai que, peu familiarisé avec l'art d'écrire, il devait d'instinct redouter la forme narrative et descriptive; sa plume n'était pas un pastel; il lui en coûtait de la tailler; et sans doute il eut conscience de ces difficultés.

A défaut de ces Mémoires, dont nous regrettons l'absence, ou seulement d'un journal intime, Liotard a fait sinon œuvre d'écrivain, du moins œuvre d'auteur dans le genre didactique. C'est à la théorie de la peinture qu'il a consacré une étude précieuse, devenue rare maintenant, et dont un grand nombre d'amateurs même et de bibliophiles ignorent l'existence. Oubli fâcheux, car on ne peut comprendre Liotard qu'en l'étudiant dans toutes les manifestations de sa pensée. Or sa pensée s'est traduite de deux manières, ou, si vous préférez, elle a revêtu deux formes : elle a été intuitive et démonstrative, spontanée et réfléchie. — A côté du peintre, mais au-dessous de lui, il est vrai, il y a eu un observateur, une sorte de penseur, et la carrière de l'artiste n'a été arrêtée en rien, tout au contraire, par les idées de l'esthéticien, par les réflexions du critique. Ces réflexions virent le jour sous le titre de : « *Traité des principes et des règles de la peinture*, par M. J.-E. Liotard, peintre, citoyen de Genève, » avec une épigraphe empruntée à l'*Art poétique* d'Horace :

« Ergo fungar vice cotis, acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.

« Je ferai donc l'office de la pierre à aiguiser qui ne coupe point, mais qui met le fer en état de couper. » L'ouvrage parut à Genève en 1781, bien qu'il eût été imprimé à Lyon. Dans cette ville où il avait des parents et amis, Liotard s'était rendu pour l'impression et la correction des épreuves. M. de la Tourette, qui témoignait de la bienveillance à l'auteur, n'aimait guère ce mot de *Traité*, auquel il aurait préféré celui de *Considérations* ou d'*Observations sur la peinture*. Mais pourquoi ce changement? Les grands artistes de la Renaissance, un Léonard de Vinci, un Benvenuto Cellini, ne s'étaient-ils pas plu à traiter l'un de la peinture, l'autre de l'orfèvrerie et de la sculpture, et sans vouloir se comparer le moins du monde à eux, le portraitiste génevois n'avait-il pas le droit et même le devoir de baptiser à son gré son enfant spirituel?

Quoi qu'on en pense, le petit volume s'ouvre par une épître dédicatoire aux mânes du Corrège, épître pour le ton et le style de

laquelle Liotard a trop écouté sans doute quelque rhétoricien émérite : « Divin Corrège, Apelle moderne, ô mon maître!... Si le souvenir d'un art qui te rendit immortel, t'est encore précieux, daigne agréer cet ouvrage... Il est à toi.....tes chefs-d'œuvre inimitables m'ont fourni les véritables règles auxquelles je rappelle tes successeurs. Puisse ton nom, plus éloquent que mes écrits, persuader les vérités que je publie! Puissent, comme moi, les jeunes artistes te prendre toujours pour modèle, et t'avoir sans cesse devant les yeux et dans leur cœur! »

Cette lyrique invocation est suivie d'un avertissement tout à fait nouveau et vraiment original : nous sommes informés que l'artiste, voulant joindre l'exemple au précepte, « a gravé lui-même en partie sept estampes dans la composition desquelles il a voulu scrupuleusement appliquer les principes exposés dans son ouvrage ». Ces estampes étaient le profil de Marie-Thérèse, le portrait de l'Empereur à Vienne, son propre portrait, celui de sa fille, la filleule de l'Impératrice, puis la Vénus Callypige, la Vénus endormie de Titien, et des fumeurs flamands. — Vient enfin une courte préface dont l'esprit n'aurait pas été pour déplaire à Rousseau, malgré les griefs de Jean-Jacques contre son compatriote. Jugez-en plutôt : « *Sortant des mains de la nature, tout est bien ; dans celles de l'homme, tout dégénère ;* les erreurs succèdent aux vérités, et le flambeau qui nous avait été donné pour nous conduire ne sert que trop souvent à nous égarer. Ces maximes générales, qui peuvent s'adapter à tout, ne sont que trop confirmées par une funeste expérience. La morale, la politique et les arts ont éprouvé cette dégradation, source de nos malheurs et de la privation des plaisirs qui pourraient les adoucir. » Quant aux beaux-arts et à la peinture, « cette fille du génie, qui devrait être éternelle comme lui, » elle inspire un si saint respect au pastelliste qu'il déplore la soumission de « cet art sublime, rival de la nature », aux caprices de la mode. Là-dessus ses convictions sont si fermes et si arrêtées qu'il ne craint pas d'en appeler chaleureusement aux grands hommes du passé : « Auriez-vous cru que ces deux mots, la peinture et la mode, eussent pu jamais s'allier ensemble? Auriez-vous prévu que ces pinceaux, qui furent les instruments de votre gloire, auraient été prostitués un jour par vos successeurs, qui ne dédaignent pas de fléchir le genou devant l'idole de ce siècle, la mode, fille de l'inconstance et de l'oisiveté? » Il serait trop heureux s'il pouvait terrasser l'idole et tracer les moyens de « conserver un des plus beaux arts dans toute sa pureté »!

C'était, en effet, dans le double but de contribuer à maintenir la peinture au rang dont elle est digne et de se rendre utile aux jeunes artistes, ses contemporains, ainsi qu'à ses successeurs, que Liotard se résolut à publier son esthétique, sans l'ombre d'une préoccupation égoïste ou personnelle, sans l'arrière-pensée de briller et de se faire valoir. Duclos disait au début de ses *Considérations sur les mœurs du* XVIIIe *siècle :* « Si l'ouvrage plaît, j'en serai très flatté; j'en serai encore plus content s'il est utile. » Eh bien! Liotard n'a pas parlé autrement : « En cherchant à instruire les autres, j'aurai fait mon devoir, disait-il, cela me suffit. » Et ailleurs il ajoutait : « Si on trouvait des observations trop tranchantes et un ton trop décisif, qu'on ne l'attribue point à l'orgueil : à mon âge, on connaît le ridicule et l'odieux de cette petite passion. Et si je produis mes opinions avec assurance, ne vous y méprenez pas, lecteurs, c'est la noble confiance de la vérité, confirmée par les expériences multipliées, qui s'énonce, et non le langage d'un amour-propre impérieux qui veut tout soumettre. » Sous ce désir de travailler au bien de ses semblables par conscience, par obligation morale, et nullement par gloriole, ne s'est dissimulée, du reste, aucune prétention littéraire, pas la moindre velléité de poser en habile artisan de la parole. « Si les lecteurs ne s'occupent que du style, ou, pour emprunter une métaphore de mon art, s'ils ne considèrent que la bordure du tableau, ils auront lieu sans doute d'être mécontents. Mais si, ne cherchant dans mon ouvrage que le fond des choses, ils examinent, ils discutent sérieusement mes principes, alors je suis rassuré; et leur approbation sera pour moi un dédommagement de mes peines. »

Tout cela est bien; cependant l'origine du *Traité de peinture* me semble offrir un intérêt exempt de banalité, intérêt d'un genre particulier. Il a vu le jour, ce traité, grâce à l'action simultanée de trois facteurs d'une réelle valeur : la longue expérience de l'artiste, son commerce assidu avec la nature, sa constante étude des grands maîtres, et en première ligne du Corrège. Nulle part vous ne découvrez la moindre trace d'une érudition empruntée aux écrits du P. André ou de l'abbé Dubos, de Diderot ou de Le Batteux. Loin d'avoir jugé sans examen suffisant et d'avoir soumis les faits à un certain nombre d'idées reçues toutes faites, ou antérieures à l'expérience, il s'est appliqué à observer et à comparer lui-même les faits qu'il a généralisés ensuite et convertis en principes. Ainsi, comme le prescrivait Bernard Palissy, la pratique a engendré la théorie, laquelle n'est point tombée dans le gouffre des abstractions vagues et

des idées creuses. De là une œuvre vivante autant qu'individuelle; de là une esthétique applicable, parce qu'elle a commencé par être appliquée, et non une esthétique sortie tout armée du cerveau et du cabinet d'un philosophe.

Ah! si les artistes éminents en chaque genre nous initiaient à leurs pensées, s'ils nous prenaient pour juges et témoins de leurs efforts, s'ils faisaient apprécier leur manière de labourer, d'ensemencer, de fertiliser le champ qu'ils cultivent, quelle riche moisson ces épanchements et confidences ne produiraient-ils pas! Quelle vaste philosophie comparée de l'art! On y constaterait assurément des vues étroites, des partis pris, des opinions exclusives, des points de vue faux ou exagérés; mais au milieu de ces divergences et de ces luttes, l'art véritable ne perdrait rien de sa valeur, rien de son prestige; des ombres et du clair-obscur se dégagerait la lumière. Mais nous n'en sommes pas là : tous les artistes, parmi les excellents, ne sont pas en mesure d'expliquer le *pourquoi* et le *comment* de leurs productions; ils n'ont pas les facultés ni la plume d'un Delacroix parlant peinture, ou d'un Töpffer se livrant à ses *Réflexions et Menus-propos*.

Sans vouloir s'aventurer au delà des limites qu'il s'était prescrites, comment Liotard aurait-il pu caractériser son art particulier s'il n'avait pas réfléchi à la nature de l'art en général? Comment étudier une partie d'un tout en n'ayant aucune idée du tout lui-même? Nous ne sommes donc point surpris qu'après la louange de la peinture qui, « miroir immuable de tout ce que l'univers nous offre de plus beau », rend le passé toujours présent, la réflexion et l'enthousiasme à la fois de l'auteur lui aient dicté ces paroles qu'il faut peser :

« Avec quelques couleurs, des pinceaux, et le génie, la peinture rend presque l'homme égal à l'Éternel; elle *crée la nature* et la présente à nos yeux avec toute la variété possible. »

Créer la nature, qu'était-ce dire en d'autres termes? Que l'art est une manifestation de l'activité humaine, une création du beau par l'homme. Création partielle et non totale, relative et non absolue, cela va de soi. L'artiste est créateur jusqu'à un certain degré, puisqu'il a reçu en partage l'imagination dite créatrice. Or, telle n'était point la manière de voir la plus répandue au dernier siècle, où tant de gens faisaient consister l'art dans l'imitation pure et simple de la nature. On oubliait alors que si cette imitation a sa raison d'être et sa large, très large place dans le travail artistique, tout spécialement

en peinture et au premier chef dans le portrait [1], elle est condamnée néanmoins à être un moyen et jamais le but de l'art. Jouffroy, le philosophe, dans son *Esthétique*, a montré avec une parfaite justesse que l'art aurait prononcé depuis longtemps son arrêt de mort, en se réduisant au rôle d'imitateur. Rôle, encore une fois, qui se serait mal concilié avec le témoignage de Liotard, brûlant de « nous conduire à ce vrai, à *cet immuable beau, à ce degré de perfection* enfin, qui doit être l'objet et la récompense de l'artiste ». Le beau, toujours plus beau, voilà bien le cri, l'aspiration, le tourment de toute âme éprise de l'idéal ; voilà aussi la devise inscrite sur le drapeau de l'art et de chacun des beaux-arts.

Écoutez plutôt : « L'harmonie est aussi essentielle à la peinture que dans la musique, parce que, comme on le sait, *tous les arts se tiennent par la main*, tendent tous par des effets et des résultats différents *au même objet*. »

Combien il est regrettable que cette affirmation si vraie n'ait pas été amplement accompagnée de preuves ! Il y eût eu un chapitre instructif à écrire sur la communauté de but et d'origine des beaux-arts ; sur le lien fédératif qui les unit, tout en les laissant maîtres souverains dans leurs domaines respectifs ; sur les secours qu'ils peuvent se donner mutuellement et les emprunts qu'il leur est loisible de se faire, sans nuire à leurs propres richesses, à leur condition d'existence, à leur indépendance, à leurs moyens d'action. N'y a-t-il pas tel morceau de musique, par exemple, à qui nous devons, outre l'impression musicale, des impressions poétiques et picturales, comme il est tel tableau qui, à la suite de l'effet directement produit par la peinture, éveillera en nous quelque motif musical ou de poétiques pensées? Mais l'étude des questions générales ne pouvait retenir longtemps Liotard : il avait hâte avant tout d'enseigner « l'art sublime » auquel il « devait trop pour ne pas tout lui sacrifier ».

C'est à un examen bref et précis des éléments essentiels ou principes constitutifs de la peinture que la première partie du *Traité* a été consacrée. Aujourd'hui ces éléments, bien définis, bien caractérisés, ne sont plus un secret pour personne et, grâce à de grands esthéticiens, l'invention, la composition, l'expression, le clair-obscur, le contraste, le saillant, l'effet, que sais-je encore, ont frappé toutes les intelligences artistiques. Mais il n'en était pas ainsi, il y a plus d'un

1. Aussi les termes d'*imitation* et *imiter* reviennent-ils souvent sous la plume de Liotard.

siècle, et l'opinion de Liotard sur le dessin et le coloris, touchant lesquels on dispute encore, est d'autant plus opportune à recueillir qu'on croirait presque entendre Ingres : « Aucune peinture ne peut être bonne sans le dessin... Le dessin doit être tracé net, sans être sec ; ferme, sans être dur, ni roide ; coulant, sans être mou ; délicat et vrai, sans être maniéré. Le coloris est la partie la plus agréable de la peinture ; mais il est bien plus difficile d'être bon coloriste que bon dessinateur. (Suivent les raisons à l'appui.) Le Corrège avait bien raison de dire, en voyant les ouvrages de Raphaël : Moi aussi je suis peintre ! Le Corrège était meilleur coloriste, et Raphaël dessinait plus exactement. »

La seconde partie du *Traité de peinture* comprend vingt règles dont l'énoncé est suivi d'une démonstration souvent vigoureuse, avec des exemples nombreux, bien choisis, probants, tirés de l'histoire des peintres. Quoique d'une importance inégale, ces règles sont toutes formulées par une autorité qui leur communique une forme impérative. Elles ont du poids, elles font réfléchir, et le lecteur, tenté peut-être d'en contredire plus d'une, rendra honneur à la clairvoyance expérimentée et à l'esprit sans routine du chercheur inventif. Je me représente l'impression que l'audition des quelques préceptes de Liotard produirait en ce temps-ci sur une assemblée d'artistes, sur un grand ou un petit cénacle : la surprise serait générale. Quel conflit de jugements ! Quelle mêlée d'opinions ! Quelle lutte d'école à école ! Que de paroles tranchantes ! Que d'arrêts décisifs et contradictoires ! Ici, les uns crieraient tollé sur l'auteur, une vieille perruque ; là, les autres se déclareraient hautement satisfaits ou approuveraient en silence ; d'autres, conciliateurs éclectiques, admettraient prudemment ceci, rejetteraient timidement cela.

— Point de touches ! Allons donc ! Depuis quand le peintre ne doit-il pas faire sentir et accentuer le caractère des objets ? — « Point de touches, » répliquera Liotard : « Toutes les parties, même les plus disparates, sont imperceptiblement mises dans les ouvrages de la nature ; on n'y voit point de touches ; raison très forte pour n'en point mettre en peinture. C'est d'ailleurs un préjugé de croire que les touches, accréditées par l'intérêt, l'impatience et l'incapacité de finir, donnent à une toile du fini, de la vigueur, du relief et de la vie. Un tableau peint avec beaucoup de touches est grossier de près ; il l'est encore de loin, bien qu'à un moindre degré ; la distance n'empêche pas de voir les touches ; on les aperçoit toujours un peu ; elles subsistent toujours. Mettez un tableau fini et un tableau touché à la

même distance, où vous croyiez qu'on ne puisse plus distinguer les touches; malgré cela, on distinguera le fini du tableau sans touches, et le grossier du tableau touché. Qu'on examine un tableau du Corrège et de Raphaël; qu'on mette auprès d'eux un tableau de Rubens, on appréciera la différence. Parmi les artistes flamands et hollandais, les Miéris, Gérard Dow, Terburg et plusieurs autres n'ont aucune touche, et leurs ouvrages sont plus estimés que ceux des peintres qui en ont. Ajouterai-je qu'il est dans la nature mille beautés, des parties délicates, fines et légères, d'innombrables et charmants détails que vous ne pourrez jamais rendre avec les touches? Comment rendez-vous l'uni d'une belle peau, le poli, le transparent des corps, le coloris des fleurs, le duvet, le velouté des fruits? »

— Brisons-là. Vous rabaissez comme à plaisir le mérite des tableaux touchés pour relever celui des tableaux finis sans touches, en opposant les uns aux autres. Avouez qu'il y a là sinon une erreur, au moins une exagération et un beau sujet de polémique. — Point, ma conviction est faite ; elle repose sur les faits, et je pourrais entrer à ce propos dans de longs développements. Je me borne à ceci : « Un peintre qui finit beaucoup ses ouvrages, et qui leur donne autant d'*expression* que celui qui emploie les *touches*, mérite infiniment plus d'éloges; car il n'y a rien de plus difficile en peinture que d'allier le fini avec beaucoup d'expression. J'ai dans mon cabinet de peintures, à Genève, un tableau de ma composition. Il représente une dame ayant devant elle un cabaret de la Chine et donnant une tasse de café à sa fille. Il y a des épaisseurs de couleurs, sans être des touches, sur les tasses, sur le pot et sur la cafetière, pour mieux exprimer le luisant de ces corps, et mieux les faire avancer; aussi j'ose me flatter que dans ce tableau les différents objets ont autant de relief, de saillant et de vigueur que la peinture puisse en faire paraître, tous les objets étant très finis, et sans aucune touche. »

Avec d'autres interlocuteurs que vous pourriez imaginer, Liotard aurait eu moins de peine à faire triompher ses principes. Quand il prescrit l'*effet* comme indispensable soit aux ouvrages qui ont tout le fini possible, soit à ceux qui n'en ont presque pas, il est sûr de n'être combattu par personne. La même adhésion lui est acquise quand il recommande d'éviter de peindre les objets que la peinture ne peut pas bien représenter, et qu'il insiste sur le prix de l'harmonie dont il indique les ressources et les moyens techniques. « Si vous voulez arriver à la perfection, recherchez l'harmonie. On voit au Luxembourg un tableau du Corrège, qui représente Antiope

endormie avec l'Amour et un Satyre qui les considère : il est à mon gré peu d'ouvrages où l'harmonie soit aussi vraie. » A ce sujet l'anecdote suivante ne déplaisait pas à Liotard :

« La jeune comtesse de Beauveau était sur le point d'épouser le duc de ***; elle est attaquée de la petite vérole, et elle échappe à ses dangers. Après tout le temps qu'on crut nécessaire pour une parfaite guérison, on unit ce couple charmant. Trois jours après leur mariage, le jeune duc est atteint de cette maladie cruelle, et en meurt. Je ne chercherai point à peindre l'inexprimable affliction de cette épouse infortunée; je dirai seulement qu'elle crut trouver dans notre art un palliatif à sa douleur. Privée pour toujours d'un époux adoré, elle en veut au moins conserver l'image. On me charge de faire le portrait du duc en miniature; ne l'ayant jamais vu, je travaillai sur son portrait en grand, ouvrage du père des Vanloo; je corrigeai tout ce qui ne me parut pas être assez vrai, et j'y mis toute l'harmonie dont j'étais capable. Le portrait étant achevé, je le fis remettre à la duchesse. Elle l'examina longtemps, et fut tellement frappée de sa ressemblance qu'oubliant alors sa douleur, elle sortit pour la première fois de son appartement, et vint me témoigner sa reconnaissance, en me disant ces paroles sorties de son cœur, et que le mien n'oubliera jamais : « Ah! Monsieur, que je vous ai d'obli-« gation! Vous faites toute la consolation de ma vie. » C'est l'instant le plus heureux que m'ait procuré mon art, et j'en suis redevable à l'*harmonie*. »

Émaillé de récits anecdotiques et de vivants exemples qui tempèrent ce qu'il peut y avoir parfois de scolastique dans les termes et la formule des règles de peinture, le *Traité* est à plusieurs égards un ouvrage populaire, accessible aux amateurs aussi bien qu'aux artistes, et même au public profane presque autant qu'aux amateurs. « Le public! le public! Combien faut-il de sots pour faire un public? » s'écriait Chamfort. Telle n'était point du tout l'opinion de l'homme qui aurait appelé ce coup de griffe une erreur, une injustice, une énormité. « Ne dédaignez point — écrit Liotard — examinez au contraire avec beaucoup d'attention les défauts que ceux qui n'ont aucune connaissance de l'art trouvent dans vos ouvrages; il y a toujours du vrai dans leurs observations. » La bonne peinture, à ses yeux, doit plaire à tout le monde, et quelque étrange que puisse paraître cette idée, il la tient pour vraie, parce que, si le peintre a le devoir de lire sans cesse au grand livre de la nature, ce livre est aussi ouvert à tous les hommes. Or dans le

nombre des détails que la nature présente, il y en a que l'artiste pourra négliger, et qui n'échapperont pas à l'œil de l'*ignorart* [1]. Mais Liotard met en avant beaucoup d'autres raisons, réflexions et faits, pour soutenir une thèse un peu paradoxale en apparence, en sorte que le plaidoyer abondant, nourri, judicieux, auquel il se livre *con amore*, du ton le plus persuasif, ne saurait qu'avoir gain de cause. Il invoque, comme il en a l'habitude, le témoignage des autres et le sien propre, l'histoire de l'art et son histoire à lui, avec bonheur et à-propos.

Après avoir constaté et admis que les peintres jugent souvent du vrai par l'art (et qu'ainsi s'explique la diversité de leurs jugements), tandis que l'ignorart juge de l'art par le vrai, tout bon *liotardophile* applaudira aux efforts du maître pour faire la juste part du public et lui accorder ce qui lui appartient. « J'ai beaucoup perfectionné mes portraits, en corrigeant avec attention, d'après les remarques les plus délicates et les plus imperceptibles, des défauts que les ignorarts trouvaient dans mes portraits. » Et ailleurs : « On faisait le portrait d'un ignorart. A peine le vit-il achevé qu'il dit au peintre : Monsieur, je ne prends point de tabac; ce brun que vous avez mis sous le nez de mon portrait me fait ressembler à ceux qui en prennent beaucoup. Le peintre, indigné, répond avec vivacité : Eh! Monsieur, ne voyez-vous pas que c'est l'ombre? L'ignorart, se croyant confondu, avoue son ignorance, puisqu'il prend de l'ombre pour du tabac. J'entre chez le peintre dans l'instant où l'ignorart en sort. Mon confrère me fait part de l'observation que lui avait faite celui qu'il peignait, et me demande mon avis. Je lui dis que je pensais comme l'ignorart, que l'ombre sous le nez était trop forte, et qu'elle était comme le trou de la narine qui avait deux fois plus de force qu'il n'en fallait; je lui dis de plus que l'ombre était trop roussâtre et que c'était par cette raison que son modèle avait cru qu'on lui avait peint du tabac sous le nez; parce qu'en effet l'ombre était trop brune et de couleur de tabac. J'ajoutai aussi que les ombres peintes n'étaient pas réelles. — C'est, lui dis-je, pourquoi il faut beaucoup d'attention et de justesse pour qu'elles paraissent vraies aux yeux d'un ignorart. — Mon confrère m'écouta sans se fâcher, profita de mon avis, parce que j'employai les armes puissantes et presque toujours victorieuses du raisonnement, et que je lui parlai en artiste. Mais, comme on le voit, l'ignorart avait mieux jugé du vrai que le peintre. »

1. *Ignorart*, celui qui n'a jamais peint, ni dessiné, ni réfléchi sur l'art. — Néologisme cher à l'auteur.

Voilà une amusante page; il y en aurait bien d'autres à rappeler. Mais à défaut d'une analyse étendue, ainsi qu'il aurait fallu, du *Traité de la peinture*, dont nous n'avons pu donner qu'une idée approximative, il serait curieux d'envisager Liotard, artiste et critique, non plus en lui-même seulement, mais aussi dans ses rapports avec son temps. Que de choses à dire à ce propos!

Préoccupé de l'histoire de l'humanité et des progrès de la civilisation, le XVIIIe siècle en France avait la curiosité d'étudier les nations étrangères et de nouer avec elles des relations plus fréquentes qu'auparavant : on voulait connaître des littératures jusqu'alors négligées; on voyageait en esprit et en réalité, et Liotard, on le sait, prit plaisir à courir le monde plus longtemps que Petitot avant lui, et que le célèbre graveur Dassier, parmi ses contemporains génevois. — Le siècle favorisait la culture encyclopédique, les idées générales, la science et les sciences; et observateur qu'il était, enclin à l'analyse comme à la synthèse, Liotard, sans avoir de profondes connaissances universelles, ne craignait pas d'aborder toute espèce de sujets, témoin l'une de ses conversations avec Marie-Thérèse, témoin encore sa lettre à Jean-Jacques. — Le siècle se piquait de philosophie, bonne ou mauvaise, et Liotard avait sa petite philosophie, sa psychologie à son usage, comme il avait son esthétique; psychologie fortement sensualiste qui ne portait aucune atteinte (le cas alors n'était pas rare) à ses croyances et à ses sentiments religieux. — Le siècle, pris dans son ensemble, était tourné vers la prose plus que vers la poésie, d'un caractère positif, malgré sa surabondance d'esprit, et peu rêveur; eh bien! si enthousiaste du beau et de la perfection qu'il fût, Liotard n'était point homme à perdre de vue le monde réel pour s'égarer, mélancolique songe-creux, dans les nuages. — Le siècle faisait résonner à tous les échos les bienfaits de la nature, des lois de la nature, de l'état de nature. Qui disait nature, vis-à-vis d'une société vieillie, légère, corrompue, disait paradis, Eldorado; et « ce beau mot, comme l'a dit Paul Albert, exerçait alors sur les imaginations une séduction irrésistible. La nature, c'était la loi, l'ordre, la règle ». Dans toutes les sphères de la pensée et de la vie, elle aspirait à gouverner omnipotente, à exercer un pouvoir absolu et, en peinture, elle faisait plus que jamais sentir une autorité du reste fort légitime.

Mme Vigée Le-Brun raconte dans ses *Mémoires* que Joseph Vernet lui donna un jour ce conseil : « Mon enfant, ne suivez aucun système d'école. Consultez seulement les œuvres des grands maîtres... mais

surtout faites le plus que vous pourrez d'après nature : la nature est le premier de tous les maîtres. Si vous l'étudiez avec soin, cela vous empêchera de prendre aucune manière. » Paroles exquises de justesse auxquelles Liotard se serait associé de bon cœur et qu'il a prononcées plus d'une fois lui-même en d'autres termes. S'il y a eu un ami fidèle, un admirateur, un enthousiaste de la nature, c'est lui.

Est-ce à dire qu'on doive le compter parmi les représentants du réalisme? Oui et non ; car il faut s'entendre. S'agit-il d'un réalisme extrême, excessif, brutal qui prend la nature sans choix, sans discernement, sans goût, telle qu'elle se présente, et dont le vrai nom est le naturalisme? Ou bien s'agit-il d'un réalisme de bon aloi qui, tout pénétré, tout imprégné, tout inspiré qu'il soit de la nature, ne reproduit pas celle-ci servilement, mais l'interprète en toute liberté, se gardant bien de tenir toute réalité quelconque, même la plus repoussante et la plus hideuse, pour matière à l'art et mode d'expression du beau? C'est ce réalisme-là proprement dit, sans excès, sans violence, tout à fait légitime au surplus et même nécessaire, qui distingue généralement les œuvres de Liotard. Il n'a jamais voulu faire passer le laid pour le beau, ni peindre du laid pour le stérile plaisir d'en peindre.

Avec ce réalisme bien compris qui, loin d'éloigner de l'idéal, y conduit, Liotard pouvait être à la fois attaché à la tradition et novateur, classique et romantique, conservateur et progressiste, fils de son époque et déjà de la nôtre; mais par-dessus tout il était lui, ami de l'indépendance, ennemi de la mode, de la routine, des préjugés. Si, d'une part, son attention se portait sur la technique ou la partie matérielle de la peinture, sur le choix des couleurs les plus claires, les plus solides, les plus foncées et les mieux broyées, sur leur dégradation suivant la lumière, sur le rapport des ombres et des clairs et sur leur rapprochement respectif, sur la place et l'emploi des demi-teintes, sur les différentes classes de tons et les harmonies d'analogues et de contrastes, il s'efforçait, d'autre part, de ne point négliger dans ses œuvres les éléments spirituels de l'art, comme, par exemple, l'expression ou la peinture de l'âme, des passions, du mouvement, de la vie, très difficile à trouver, au point que « les peintres n'ont pas le temps de la dessiner, encore moins de la peindre, parce qu'étant trop momentanée, le sentiment et le jugement doivent la suppléer ».

Tout le monde, je le crains, ne rendra pas à Liotard toute la justice qui paraît lui être due. La raison en est simple : on le connaît peu, on le connaît mal; ce n'est pas une gravure ou deux, ce ne sont

pas même trois ou quatre pastels qui peuvent éclairer suffisamment sur les mérites de Liotard. Comme il a beaucoup produit, et que la fécondité d'ailleurs ne rend pas le talent toujours égal à lui-même, il ne saurait être apprécié en connaissance de cause qu'après l'étude et la comparaison d'un certain nombre de ses ouvrages. Allez au Musée d'Amsterdam et dans les salons du Dr Tilanus, visitez la Galerie de Dresde, le Musée grand-ducal à Weimar, le Musée Rath, à Genève, et sans parler des collections particulières, vous remarquerez des travaux de grande valeur. On n'a le droit de juger un artiste qu'après avoir apprécié tout ou partie de ce qu'il a fait de mieux[1].

Peut-être Mariette, si sévère pour Liotard, n'avait-il pas eu la bonne fortune ou n'avait-il pas pris la peine de se familiariser avec le genre de celui dont il disait : « A Paris, on estima ses pastels pour ce qu'ils valaient, on les trouva secs et faits avec peine; la couleur tirait presque toujours sur celle du pain d'épice; de plus ses têtes parurent plates et sans rondeur, et si la ressemblance y parut assez bien saisie, on crut reconnaître que cela ne venait que de ce qu'il avait plutôt pris la charge que la véritable forme du trait qu'il imitait. L'Académie de peinture dans laquelle il aurait fort désiré être admis lui fit sentir qu'elle n'y était pas disposée... » Mais le comte Algarotti, qui était assurément un grand connaisseur aussi, ne partageait point l'opinion de Mariette, quand il écrivait de Potsdam à cet ami de Rosalba, la pastelliste émule de Liotard, en date du 13 février 1751 : « J'ai acheté du *fameux* Liotard un tableau de pastel d'environ trois pieds de hauteur. Il représente en profil une jeune fille de chambre allemande, qui porte un bassin sur lequel est un verre d'eau et une tasse de chocolat. Cette peinture est presque sans ombre, dans un fond clair, et elle prend son jour de deux fenêtres dont l'image se réfléchit dans le verre. Elle est travaillée à demi-teintes avec des dégradations de lumière invisibles, et d'un relief parfait. La nature qu'elle exprime n'est point maniérée; et quoique peinture d'Europe, elle serait du *goût des Chinois*, ennemis jurés de l'ombre, comme vous le savez. Quant au fini de l'ouvrage, *c'est un Holbein en pastel.* »

Voilà une appréciation flatteuse, assurément, et qui aurait pu consoler Liotard, s'il y eût été sensible, de ces critiques inexactes ou malveillantes auxquelles tout artiste est exposé. Sans être immo-

1. Des tableaux de Liotard, appartenant aux amateurs génevois, furent exposés avec succès, en 1886, à Genève. Les articles remarquables de MM. Marc Debrit et Giron, le peintre des *Deux Sœurs*, en font foi.

deste, — à quelques exceptions près, — ni présomptueux, il avait, on ne l'ignore pas, conscience de son mérite personnel et de ses efforts soutenus. Il se savait, au surplus, apprécié généralement à sa juste valeur. En Italie, en Allemagne, en Autriche, en Turquie, sa réputation était faite, elle ne dépendait plus du caprice de celui-ci ou de celui-là plus ou moins bien disposé. Les étrangers qui passaient à Genève venaient volontiers le voir et admirer son « cabinet » de tableaux, comme on disait alors. C'est ainsi que, dispos et vigoureux malgré son âge, il se conservait jeune d'esprit et sans infirmités. Une romancière allemande, Mme Sophie de la Roche, qui voyageait en Suisse, fit visite à Liotard et n'eut pas lieu de se plaindre de « l'illustre peintre », à qui elle a consacré les lignes suivantes : « Je vis chez lui beaucoup de chefs-d'œuvre de grands artistes, parmi lesquels un tableau de la célèbre Rosalba, à Venise. La tendre délicatesse qu'elle savait mettre dans ses portraits, jusqu'aux bras et aux joues, est surprenante, et jusqu'à présent est restée inimitable. Le mélange de ses couleurs est tout plein de grâce. Nous avons vu ensuite deux tableaux de fleurs et de fruits, du Hollandais Van Huysum, estimés 10,000 florins, un magnifique tableau de Rembrandt, et d'autres encore. Comme mon compagnon de voyage considérait quelques œuvres de Liotard lui-même : — Monsieur, dit-il, vos pêches me plaisent mieux que celles de Van Huysum ; elles sont plus mûres. — Aussitôt le vieillard de 81 ans répondit finement, avec un sourire qui marquait sa satisfaction d'avoir pu surpasser un grand artiste : — Les pêches mûrissent mieux au soleil de Genève que sur le sol marécageux de la Hollande. »

Liotard l'aimait, ce soleil de Genève. Pour un homme qui avait séjourné si longtemps et si souvent hors des murs de sa ville natale, il avait gardé vivace l'amour du pays, le dévouement à sa prospérité et à son bonheur. On dirait même que ce sentiment patriotique, loin de s'éteindre, se soit rallumé plus ardent, plus vif, avec les années. N'eut-il pas la bonne pensée, suivie de l'acte, d'envoyer au comte de Vergennes un cadeau de sa façon, pour remercier cet homme d'État qui était intervenu comme médiateur dans les dissensions génevoises, si fréquentes au dernier siècle? Qu'on lise plutôt la lettre suivante[1], dont l'original appartient à la Bibliothèque de l'Institut ; elle est adressée à M. Hennin :

1. J'en dois la communication à l'obligeance de feu M. le professeur J. Adert, et de M. Théophile Dufour, le savant Bibliothécaire de la ville de Genève.

« Monsieur, vous savez sans doute que j'ai envoyé à Son Excellence M. le comte de Vergennes deux tableaux de fruits, étant pénétré de reconnaissance d'avoir retiré de l'abîme notre chère patrie. J'ai reçu de sa part un petit service de thé de porcelaine de Sève (*sic*) de la plus grande beauté, avec une réponse à ma lettre, très honête et polie. Je vous prie, monsieur, de témoigner à Son Excellence ma vive reconnaissance.

« Je suis à mon âge tout aussi en état de bien peindre des portraits. Je viens de peindre en miniature un portrait de la plus grande ressemblance, et j'ay peint l'an passé 3 portraits que l'on a trouvés aussi bien que dans mon meilleur temps. Si Son Excellence m'eût accordé de faire son portrait, je m'étais proposé de le peindre en grand sur une plaque de porcelaine, ayant trouvé le moyen de faire de grandes plaques de porcelaine à passer la règle dessus, ce qu'aucune fabrique n'a encore pu faire, et je possède les couleurs les plus belles et les plus variées.

« J'ai envoyé à l'impératrice au commencement d'octobre de l'an passé deux tableaux de fruits en lui écrivant une lettre. Je n'ay encore aucune réponce. Ozerais-je, monsieur, vous prier d'une grâce, savoir : de remettre ce billet à l'ambassadeur de Russie, afin qu'il écrive à sa Souveraine si l'impératrice a receu mes tableaux et ma lettre. Je crains qu'il n'ayent été égarez.

« Vous m'obligerez sensiblement, étant avec respect, monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur

« JEAN-ÉTIENNE LIOTARD.

« Genève, ce 13 juin 1783. »

On voit que le travail était encore la loi souveraine de l'existence pour notre artiste et que son zèle ardent ne s'alanguit jamais. Indépendamment de ses *plaques* de porcelaine, de ses fleurs, de ses fruits, il n'avait pas cessé, depuis 1778, au retour de Vienne, de se consacrer à son étude favorite, celle de la physionomie humaine. Ses portraits continuaient à être recherchés et, en 1785, ceux d'un magistrat, M. Sales, et de Mme Pierre Prevost, femme du philosophe de ce nom, lui faisaient honneur.

Mais après le Liotard portraitiste, n'y a-t-il pas eu aussi le Liotard paysagiste? Un éminent critique m'écrivait récemment : « J'ai vu dans la merveilleuse collection du Rijks Museum d'Amsterdam des études de paysage au pastel qui sont d'une modernité étonnante :

effets de plein air, tons clairs, simplification des formes, plantation de biais et coupure des premiers plans, points de vue originaux, tout ce que l'école contemporaine cherche avec tant d'ingéniosité et de talent se trouve en germe dans quelques-uns de ces paysages de Liotard. »

Cependant les intérêts matériels avaient une place dans son esprit au milieu de ses occupations artistiques : après avoir vendu deux petites propriétés aux environs de Genève, il se trouva à la tête d'une douzaine de mille livres de rente, qui ne pouvaient que s'augmenter, grâce à ses habitudes d'économie et aux épargnes faites chaque année sur son revenu. Ayant eu la singulière idée d'aller se mettre en pension avec ses filles et ses deux domestiques chez son gendre, M. de Bassompierre, à Begnins, dans le pays de Vaud, il y demeura jusqu'à ce qu'une indisposition, causée sans doute par la vieillesse, l'eût forcé de se rendre à Nyon. De là, il ne tarda pas à reprendre la route de Genève, où la mort le prit le 12 juin 1789.

En quittant cette terre, où le succès avait récompensé ses labeurs, Liotard pouvait en toute sincérité se rendre la justice d'avoir aimé l'art d'un amour profond, fidèle, éclairé, de l'avoir servi, compris, honoré par ses leçons et par ses œuvres. Avec le « divin » Corrège pour maître et la nature pour institutrice, il réussit à maintenir son indépendance vis-à-vis de l'une et de l'autre, admirateur passionné de la grâce chez celui-ci, des harmonies lumineuses chez celle-là. Pastelliste, émailleur, miniaturiste, graveur, il ne s'était appliqué qu'en de rares occasions à la peinture à l'huile ; c'est pourtant en ce genre qu'il a laissé, entre autres essais, un très curieux portrait de lui-même, inconnu de la plupart des amateurs, *Liotard riant*, devenu la propriété d'un descendant de l'artiste, M. Liotard, à Harlem. Ce portrait très fini, à qui son auteur trouvait « tout l'effet, le relief et le saillant possibles », est de grande dimension (70 cent. largeur, 90 cent. hauteur), et provoque au premier moment une espèce de surprise. Et pourtant c'est bien lui, le vieux Liotard, dont le rire franc fait rider le bas des joues ; de la main droite, le pouce en l'air et le doigt tendu, il montre quelque chose; il est coiffé de rouge, et ses cheveux gris tombent sur un col blanc; un rideau vert ne nuit pas à une partie bleue ; les contrastes sont assez vifs.

Quoi que d'autres en puissent penser, la peinture à l'huile était moins l'affaire de Liotard que le pastel, ce genre, dont, suivant la juste expression de M. Goupil, « le velouté, le flou, le vaporeux, le duvet

soyeux et léger nous charme et nous plaît, parce qu'il nous transmet l'une des qualités les plus attrayantes de la jeunesse et de la beauté ». Elles n'étaient pas toutes belles pourtant, les femmes du XVIIIe siècle ; mais la laideur, si elles en étaient atteintes, disparaissait sous l'expression spirituelle et sous la grâce de leur personne, comme sous le fondu moelleux du pastel : « Les couleurs poudreuses du papillon », a dit Hubner, « convenaient à ces papillons volages, à ces voluptueuses phalènes », dont Théophile Gautier a si magistralement évoqué l'image :

J'aime à vous voir en vos cadres ovales,
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pâles,
Comme il convient à des fleurs de cent ans.

. . . . . .

Il est passé le doux règne des belles;
La Parabère avec la Pompadour
Ne trouveraient que des sujets rebelles,
Et sous leur tombe est enterré l'Amour.

Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,
Vous respirez vos bouquets sans parfums,
Et souriez avec mélancolie
Au souvenir de vos galants défunts.

Tandis que trop de portraits du *vieux temps* jaunissent, pâlissent, tombent en poussière, ceux de Liotard, la plupart du moins et des meilleurs, ont conservé fraîches et vives les couleurs de la vie. Mais ce mérite n'est qu'un des moindres auprès du caractère individuel et des qualités brillantes autant que solides du « peintre Turc » ; et si la jeune école pastelliste revient à lui, comme elle est revenue à Chardin, c'est qu'il a cherché en toute franchise, et à sa manière, le vrai dans la nature et le naturel dans l'art.

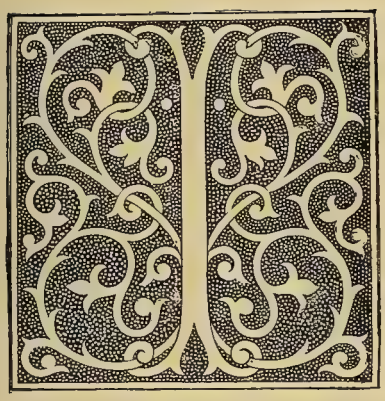
ÉDOUARD HUMBERT.

LE MUSÉE POLDI-PEZZOLI

A MILAN

(PREMIER ARTICLE.)

I.



Il y a juste dix ans la ville de Milan, déjà si riche en musées et en collections, voyait s'accroître encore son patrimoine artistique par une généreuse fondation. Gian-Giacomo Poldi-Pezzoli d'Albertone, apparenté aux plus illustres familles de la ville, par un testament daté de 1871, fondait dans son palais un véritable musée; les collections qui s'y trouveraient à sa mort devaient être inaliénables à perpétuité. Là ne s'arrêtaient pas les dispositions du bienfaiteur : une rente était constituée pour assurer la bonne administration et l'accroissement de cette fondation artistique, rente qui, bien que modeste, a déjà permis de conserver à Milan plus d'une œuvre intéressante.

Le donateur, initié dès son enfance aux choses d'art, élevé au milieu des merveilles du palais Trivulce, avait consacré toute sa vie à réunir des tableaux, des bronzes, des meubles, des armes, des tapisseries, des émaux ou des porcelaines. Son intention n'avait jamais été de faire, à proprement parler, un musée; ces œuvres, disposées sans ordre méthodique dans les diverses salles de son palais étaient destinées à embellir un intérieur que beaucoup souhaitent, mais que quelques-uns seuls peuvent posséder. Si certains des

meubles modernes que l'on trouve dans les salles du Musée Poldi peuvent sembler déplacés ou démodés au milieu d'une collection artistique de premier ordre, si l'on peut regretter que le donateur n'ait pas exprimé le désir que l'on fît disparaître de sa collection des objets, pour lui souvenirs de famille, mais qui provoquent le sourire des visiteurs, combien ne doit-on pas le remercier de n'avoir pas demandé que l'on formât de ses tableaux une de ces *galeries* qui font tant de tort à nos musées! N'est-il pas mille fois plus agréable de contempler des œuvres isolément, dans leur vrai jour, que de les voir réunies par une chronologie inflexible et condamnées à des voisinages compromettants? Les cacophonies de couleurs, inévitables dans les grands musées publics, mais que l'on essaie en vain de légitimer par des raisons historiques, ne sont pas, je le veux bien, ressenties par tout le monde; et le grand public formera toujours son opinion sur un musée d'après le nombre plus ou moins grand de kilomètres de toiles peintes qu'il peut mettre en ligne. Mais le grand public ne serait-il pas sensible à des arrangements, je ne dis pas à une mise en scène, de nature à lui signaler les œuvres qui méritent son attention? L'impression résultant de la qualité serait aussi puissante que celle résultant simplement de la quantité, la seule dont on paraît jusqu'ici, dans la plupart des musées, s'être préoccupé; cette impression serait du moins plus juste, ce qui est déjà quelque chose.

Lorsque le donateur mourut, en 1879, la collection comptait près de deux cents tableaux, des meubles, des étoffes, des armes, des bronzes, des porcelaines, une série intéressante d'objets d'orfévrerie et d'émaux, des verres, des terres-cuites et des marbres; quelques acquisitions intelligentes sont venues augmenter depuis lors la série des peintures et on peut espérer pour l'avenir des accroissements non moins heureux. Dès l'ouverture du Musée, un catalogue sommaire des collections a été publié, catalogue qui compte déjà plusieurs éditions. Dans cette rapide étude, j'adopterai l'ordre de ce catalogue. Je n'ai pas la prétention de découvrir le Musée Poldi; beaucoup de lecteurs le connaissent et en ont, j'en suis sûr, conservé un excellent souvenir. Je voudrais seulement signaler les œuvres les plus belles et les plus intéressantes, les tableaux qui méritent véritablement qu'on s'y arrête, les œuvres d'art qui valent la peine d'être étudiées.

C'est bien osé à moi de parler peinture; mais les archéologues ne connaissent guère d'obstacles et, au surplus, beaucoup des tableaux qui composent la collection Poldi sont connus, catalogués, étudiés depuis longtemps. Je ne manquerai donc pas de guides, et des plus

G. A Boltraffio pinx P. Avril sc.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan)

Imp A Clement-Paris

sûrs et des plus compétents, dans cette rapide visite. Au surplus, si mes jugements paraissaient quelque peu hasardés, je prierais le lecteur de me les pardonner en faveur de la bonne foi qui les inspire : cela pour les attributions. Quant au reste, pour tout ce qui est pure question d'appréciation personnelle, je revendique tous les droits : en dépit de tout ce que peuvent dire des critiques à idées un peu étroites, en fait de peinture, il faut admettre le vieil adage latin : *de gustibus et de coloribus non est disputandum*. Tout tableau peut donner lieu à une appréciation où l'archéologie et l'histoire de l'art n'ont pas à s'immiscer.

Rien d'étonnant si dans une collection formée à Milan, les Écoles du nord de l'Italie sont les mieux représentées : c'était en quelque sorte fatal et nous n'avons pas à le regretter car ces Écoles, et surtout l'École milanaise, y comptent des œuvres de choix. Ce n'est pas à dire que Florence soit oubliée, bien au contraire; à Milan, qui doit tant, au point de vue de l'art, aux Florentins, une telle lacune serait impardonnable : des noms tels que ceux de Piero della Francesca, de Botticelli, de Fra Bartolomeo, de Filippo Lippi, représentent dignement les compatriotes ou les ancêtres artistiques du Vinci.

Piero della Francesca, bien qu'il ne soit pas florentin de nation, l'est devenu complètement par sa fréquentation des maîtres florentins dont on ne saurait le séparer. La collection Poldi ne peut nous montrer de grand tableau de lui; de telles compositions sont du reste extrêmement rares dans son œuvre; il s'est surtout consacré à des peintures décoratives, d'un style précis mais souvent un peu froid. La page conservée à Milan est de dimensions plus modestes : c'est un portrait de femme d'un coloris exquis et autour duquel s'est fait un peu de bruit, car l'attribution à Piero a été plus d'une fois contestée. Dans ces derniers temps on a voulu le restituer à Piero del Pollajuolo, sans cependant que l'on puisse nier la ressemblance de cette peinture avec les portraits du duc et de la duchesse d'Urbin conservés aux Offices, à Florence, et dont personne, à ma connaissance, ne met en doute l'attribution. Comme dans ces deux portraits, l'artiste s'est montré d'une impitoyable précision ; suivant les préceptes des médailleurs de la Renaissance, auxquels il a peut-être emprunté l'habitude de représenter ses personnages de profil, l'artiste ne flatte nullement son modèle : il l'étudie minutieusement et en rend de son mieux tous les défauts; malheur à ceux qui possèdent des physionomies aussi ingrates que celles de Frédéric d'Urbin ou de Battista Sforza. Heureusement la femme de Giovanni de' Bardi — le nom est

inscrit au revers du panneau — n'avait point de tels vices physiques à se reprocher. Ce n'est point une beauté; mais, à défaut de traits réguliers, sa physionomie possède l'agrément de la jeunesse. Le nez un peu court, la lèvre supérieure un peu en avant, les chairs ambrées animées par des yeux bruns se marient admirablement à ces cheveux blonds si savamment ajustés qu'affectionnait le maître; des fils de perles et des galons bleu et or, un léger voile qui cache les oreilles complètent la coiffure et contribuent à donner à toute la physionomie cette admirable teinte dorée à laquelle une robe largement décolletée, rouge et blanche, sert de repoussoir. Aucun paysage derrière cette adorable figure : l'azur du ciel pouvait seul lui convenir, mais un azur particulier qui n'est certainement pas celui que respirent, où se meuvent les simples mortels. Cette peinture en plein air est-elle bien de Piero della Francesca? Piero del Pollajuolo a-t-il plus de droit à en revendiquer la paternité? Grave question que je ne saurais résoudre; mais j'avoue ne pas comprendre trop bien les raisons qui en font dépouiller le premier au profit du second [1].

Filippo Lippi et son élève Botticelli sont représentés par trois tableaux d'une valeur bien inégale. Au premier, ou plus exactement à l'école du premier, est attribué un panneau représentant la Madone portant l'Enfant Jésus, près de laquelle se tient un ange tenant un vase de fleurs. L'expression un peu triste de la Vierge, au visage fermement et sûrement dessiné, la grâce de l'ange qui, les yeux pleins d'amour, attend que le Sauveur veuille bien lui demander une de ces roses dont il a un si joli bouquet, rachètent et au delà ce que la figure de l'Enfant Jésus, trop courte et comme tassée sur elle-même, a d'imparfait. Je trouve même que le mot « école », appliqué à ce tableau, est un peu dur, d'autant que sa couleur est bien agréable. Faut-il des raisons beaucoup plus plausibles pour attribuer d'une façon certaine maintes figures de Vierges florentines qui, plus heureuses, ont vu dans quelques musées fleurir sur leur cadre les noms les plus illustres, sans posséder des papiers plus en règle?

Des deux tableaux de Botticelli, l'un, une *Descente de Croix*, n'est agréable ni de dessin, ni de couleur; à part la figure d'un personnage drapé de jaune qui tient les clous et la couronne d'épines, ce morceau n'est guère de ceux devant lesquels on a plaisir à s'arrêter, sans compter que de nombreuses restaurations en ont très sensiblement altéré l'harmonie générale. Par contre, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, dont

1. Nous en publierons prochainement une reproduction.

LA VIERGE A L'ENFANT, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

on trouvera ici le dessin, est une œuvre charmante, d'un goût exquis, où tout est à louer, depuis cette figure un peu maladive de la Vierge que le maître a tant de fois reproduite, jusqu'au mouvement si gracieux de l'Enfant Jésus qui se retourne pour jeter sur sa mère un regard inquiet et interrogateur.

Un triptyque de très petites dimensions, une vraie œuvre de miniaturiste, nous montre le talent de Fra Bartolomeo dans son complet épanouissement; il est daté de 1500, l'année même où, poursuivi par le souvenir de son ami Savonarole, le peintre prit l'habit de dominicain au couvent de Saint-Marc. Au centre, la Vierge, la tête couverte d'un long voile, donne le sein à l'Enfant Jésus; sur le volet de gauche, sous un portique d'une élégante architecture, est agenouillée sainte Catherine, les mains croisées sur la poitrine, la tête levée vers Jésus qu'elle adore avec ferveur. Le volet de droite est occupé par une figure de sainte Barbe, agenouillée, la tête ceinte d'une sorte de bourrelet ou de turban d'où s'échappent ses longs cheveux; elle tient en main la palme du martyre et regarde le spectateur. Les arrière-plans sont remplis par une haute tour, attribut ordinaire de la sainte, d'une architecture compliquée, et un joli paysage semé de fabriques. Ce volet est certainement la partie la moins bonne de ce triptyque; il s'équilibre mal avec son pendant, parce qu'il est terminé par un ciel tandis que la partie supérieure de l'autre est occupée par une architecture; enfin, et je ne sais trop si c'est la faute d'une restauration, la sainte Barbe, à la mine futée et pointue, maniérée au possible, ne me plaît nullement. On dirait que le peintre a eu sous les yeux une de ces figures de saintes exécutées en Flandre à la fin du xve siècle, et plus particulièrement une de ces statuettes en bois où l'artiste a beaucoup plus soigné les détails du costume et les colifichets de la coiffure que l'expression du personnage. Cette réminiscence est-elle fortuite? On serait tenté de croire le contraire : au revers des volets est peinte en grisaille une Annonciation. Fra Bartolomeo aurait-il eu réellement en vue l'imitation de quelques-uns de ces triptyques flamands où la peinture s'est chargée d'exécuter en trompe-l'œil à l'extérieur ce dont le ciseau du sculpteur s'était chargé à l'intérieur? Le fait n'aurait rien d'impossible si l'on veut bien se souvenir de l'estime qu'avaient les Florentins pour les travaux des Flamands; et des œuvres de ce genre, empreintes d'un sentiment religieux très profond, devaient avoir plus de prise encore sur un disciple de Savonarole, plein de ferveur, que sur tout autre. Cette idée vous vient tout de suite à l'esprit en visitant le Musée Poldi sans que cependant

l'on soit le moins du monde influencé par le voisinage de tableaux des écoles septentrionales : l'ancienne École flamande n'y est représentée que par un grand morceau, l'*Annonciation*, accompagnée de huit figures de saints ou de saintes; du reste, pour n'être pas de Quintin Massis, cette œuvre n'en est pas moins une très bonne peinture.

Faut-il voir une trace de la préoccupation qu'a de montrer au moins un Raphaël toute collection qui se respecte, dans l'attribution au maître d'Urbin d'un panneau représentant la Vierge accompagnée de deux anges? Le Catalogue, du reste, nous donne à choisir entre Pérugin ou Raphaël, dans sa jeunesse; mais pourquoi ce choix? l'œuvre est tellement péruginesque, avec tous les défauts et quelques-unes des qualités du maître, qu'il ne me semble pas qu'il puisse y avoir de doute sur le nom qu'il faut y inscrire; et si l'on me donnait à choisir un tableau dans la galerie, ce n'est pas sur celui-là que porterait mon choix. A part un morceau de second ordre de Luca Signorelli, *Une Sainte*, représentée debout et portant en main un vase de parfums, le tout d'un ton un peu gris, je ne vois pas d'autres œuvres à porter à l'actif de l'École ombrienne.

L'École milanaise, ou plutôt l'école créée par Léonard de Vinci à Milan, est représentée par des œuvres exécutées sous l'influence directe du maître, comme le beau tableau de Giovan-Antonio Boltraffio dont une gravure accompagne cette esquisse, ou par des peintures dans lesquelles le style léonardesque est mitigé par un caractère plus personnel, telles que celles de Bernardino Luini, d'Andrea Solari ou de Bernardino dei Conti. Dans cet ensemble, du moins dans la collection Poldi, la palme revient évidemment à Boltraffio dont l'œuvre est de tous points charmante. On s'est rarement rapproché davantage de l'expression étrange et presque intraduisible que Léonard a su donner à ses figures de femmes; l'Enfant Jésus qui se baisse pour ramasser une fleur semble échappé de la *Vierge aux Rochers*. Tout, dans le dessin, rappelle le maître; mais où Boltraffio a fait œuvre bien personnelle, c'est dans la couleur qui n'a point les tons ambrés, mais aussi très souvent trop noirs qui font tant de tort aujourd'hui à certains tableaux de Léonard. Le visage de la Vierge, qu'encadre une fine chevelure ondée, d'un blond adorable tirant sur le roux, est franchement rosé et cette teinte de bonne santé, qui ne nuit point à l'élégance des contours, est encore accentuée par les tons de la robe, d'une étoffe jaune brochée de noir, à manches noires. Le peintre a évidemment recherché de puissants contrastes pour faire ressortir ses figures et

la même idée l'a conduit à entourer le corps de l'Enfant Jésus d'une écharpe noire. Par contre, le manteau de la Vierge nous ramène à des tons moins tranchés : il est bleu, mais d'un bleu que les fleurs tombées sur ses plis concourent à réveiller et à égayer. Ce tableau est l'une des perles de la collection, et auprès de lui les peintures de Luini, le *Saint Jérôme*, la *Vierge* et le *Christ portant sa croix*, le *Jeune Tobie et l'ange Raphaël* et même le *Mariage de Sainte Catherine*, provenant de la galerie Litta, paraissent vides et inexpressives. Dans ces compositions, même dans la dernière, infiniment supérieure aux autres, on ne sent plus au même degré l'influence de Léonard. Les figures de la Vierge et de sainte Catherine, pour aimables qu'elles soient, paraissent vulgaires auprès de ce type presque surnaturel, et pour ainsi dire sans sexe, que lui seul a créé et dont il semble avoir emporté le secret. Le tableau de Boltraffio est donc particulièrement intéressant; rarement on s'est approché aussi près et pour ainsi dire identifié avec Léonard de Vinci. C'est encore à son école qu'il faut attribuer un très joli panneau qui nous montre la Vierge soutenant l'Enfant Jésus qui a enfourché un agneau; le mouvement, très sensiblement analogue à celui de la Vierge dans la fameuse *Sainte Anne* du Musée du Louvre, est très gracieusement exprimé.

Andrea Solari, le peintre de la célèbre *Vierge au coussin vert*, est représenté ici par des œuvres importantes : d'abord deux fragments provenant d'un même ensemble, un *Saint Jean-Baptiste* et une *Sainte Catherine*, le premier signé : 1499 *A*(n)*dreas mediolanensis f* (ecit); puis un *Repos en Égypte*, signé : *Andreas de Solario mediolanensis f* (ecit) 1515; enfin un *Ecce Homo* et une *Vierge et l'Enfant Jésus*. Le premier de ces tableaux est, comme l'a remarqué justement M. Morelli, tout à fait léonardesque; il est très chaud de ton, tandis que la Sainte Catherine, avec ses draperies rouges glacées de jaune, est d'un faire dur et d'un ton inharmonieux. Quant au dernier, il appartient à la manière la plus fade de Solari qui n'est pas toujours exempt de maniérisme.

Une *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, attribuée à Bernardino dei Conti, œuvre tout à fait froide, et une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, de Gian-Pietro Rizzo, œuvre très gracieuse, mais aussi très maniérée, méritent d'être groupées avec les peintures qui ont subi plus directement l'influence de Léonard. Mais, avant de quitter l'École milanaise, il faut citer un très beau tableau d'Ambrogio Borgognone, une *Sainte Catherine*, vêtue d'un manteau rouge et d'une robe bleue à dessins d'or.

L'École lombarde est encore représentée dans la collection, si l'on en croit le Catalogue, par deux œuvres d'une valeur bien inégale. La première, attribué à Foppa, est un superbe portrait d'homme de

FIGURE DE SAINTE, PAR LORENZO COSTA.

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

profil, les cheveux longs et tombant sur les yeux, coiffé d'une calotte rouge et vêtu d'un pourpoint également rouge. La physionomie n'est pas indifférente : les traits accentués, la bouche finement découpée, quelques rides sillonnant cette figure énergique, les yeux légèrement enfoncés sous l'arcade sourcilière, mais non éteints, font de ce per-

sonnage un type beaucoup plus agréable à regarder que beaucoup de ceux qu'ont pourtraits les peintres de la Renaissance italienne. Le modelé est très bon; la figure, habilement mise en lumière, attire bien toute l'attention du spectateur qui n'est point distrait par les détails; quelques restaurations, très visibles, n'altèrent pas sensiblement le mérite de cette peinture qui tiendrait un rang très honorable dans n'importe quel musée. Est-il besoin de m'appesantir sur la seconde œuvre attribuée à Foppa, une *Vierge et l'Enfant Jésus?* Qu'elle soit de Foppa ou de son élève, Floriano Ferramola, comme le veut M. Morelli, j'avoue que la chose me laisse assez indifférent; mais je ne demande pas mieux que de décharger la mémoire de l'artiste d'un tableau d'aspect fort désagréable qui, du reste, n'est pas d'une conservation irréprochable. Disons maintenant, avant de passer à l'École vénitienne, un mot des peintures de Cosimo Tura et de Lorenzo Costa, deux artistes, le maître et l'élève, représentés dans la collection Poldi par des spécimens fort intéressants; ils sont de nature à montrer tout le chemin parcouru par Costa, affranchi de la manière quelquefois trop expressive, et même un peu brutale, de Cosimo Tura.

Sans parvenir à l'aspect grandiose de la *Vierge entourée de Saints*, que possède le Musée de Berlin, la *Charité* de la collection Poldi est un tableau qui compte dans l'œuvre du maître. La composition en est originale et inattendue. Sur une chaire, dont le dossier est tendu d'une riche étoffe, le peintre officiel des souverains de Ferrare a assis sa figure de la *Charité*, une femme de grande taille, les cheveux dénoués, vêtue d'une robe de soie brochée et d'un ample manteau drapé sur les genoux. Elle a détaché, de sa coiffure sans doute, une écharpe d'étoffe légère, sorte de banderole que se disputent trois jeunes enfants qui dansent autour d'elle. L'un d'eux, à la figure joyeuse et complètement réaliste, saisit la main que la *Charité* laisse pendre dans un mouvement d'abandon tout à fait charmant. Ce groupe, plein de sentiment, repose sur une sorte de socle bariolé de couleurs voyantes et orné d'une inscription. Une tonalité générale un peu dure et un peu heurtée gâte, à n'en pas douter, une si gracieuse composition, où l'on ne trouve que bien peu de traces de la manière, parfois légèrement sauvage, du maître. Un *Portrait d'homme âgé*, de profil, nous le montre, par contre, absolument réaliste. Ce bonhomme vêtu d'une robe rouge, coiffé d'un chaperon violet, dont les plis retombent par derrière, se profile en silhouette sur un fond noir. Le dessin est sec, brutal, et le peintre ne nous fait grâce d'aucun détail, d'aucune ride. Le nez fortement busqué,

la bouche affaissée sur une mâchoire édentée accompagnée de rides profondes, le menton où se hérisse une barbe mal soignée, l'oreille au cartilage largement développé ne contribuent pas à coup sûr à faire de ce vieillard un personnage plaisant; mais toute cette peinture respire un caractère de sincérité profonde et l'on doit regretter que la conservation n'en soit pas plus parfaite : toutefois, aucune partie essentielle n'est attaquée. C'est une œuvre pleine d'intérêt et l'on prend plaisir, malgré son aspect peu engageant, à contempler ce profil dantesque.

D'un tout autre genre, est une aimable figure de sainte, en buste, peinte à la détrempe par Lorenzo Costa : ici tout est aimable. La sainte, une jeune fille au profil délicat encadré de longs cheveux châtains dont les ondes retombent sur les épaules, le front ceint d'un diadème de perles, s'enlève vigoureusement sur un fond bleu clair. Malgré cette opposition de couleur, le ton général est harmonieux, presque vaporeux et, d'après cette œuvre, on aurait peine à comprendre la filiation de Lorenzo Costa et de Cosimo Tura. Le réalisme y est singulièrement mitigé par un profond sentiment de la beauté que le dernier ne paraît avoir jamais possédé au même point.

L'École de Vicence est représentée par deux tableaux de Bartolomeo Montagna, un *Saint Jérôme*, très bonne peinture provenant de la Casa Archinti, et un *Saint Paul*, dont les draperies rouges et vertes offrent des plis cassés d'un aspect quelque peu allemand. Murano et les origines de l'École vénitienne comptent dans la collection Poldi plusieurs morceaux de choix : une charmante miniature représentant la *Pietà*, entourée d'un cadre en bois sculpté, de style absolument gothique, forme un baiser de paix d'un aspect tout à fait original; une *Vierge* portant l'Enfant Jésus, assise sur un trône et accompagnée de deux anges, appartient à cet Antonio Vivarini qui a collaboré avec Jean d'Allemagne, et dont l'Académie des Beaux-Arts de Venise possède des œuvres d'un si puissant effet décoratif. Signalons encore un *Couronnement de la Vierge* attribué à Alvise Vivarini, l'un des derniers représentants de cette École de Murano qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'art vénitien.

Ce n'est pas ici qu'il faut venir étudier Carlo Crivelli : son *Saint François* recueillant le sang qui s'échappe du flanc du Christ est presque une peinture en grisaille et son *Saint Sébastien* est percé d'un si grand nombre de flèches que l'infortuné martyr ressemble assez bien à une pelotte plantée d'aiguilles.

L'École vénitienne du commencement du XVIe siècle compte

des œuvres tout à fait dignes d'intérêt. Je laisse de côté un portrait de sénateur vénitien attribué à Vittore Carpaccio, personnage commun dont la robe rouge et les longs cheveux coiffés d'un bonnet noir suffisent à signaler un type très connu que l'on rencontre dans maintes collections; mais un *Samson et Dalila* du même maître est un tableau tout à fait hors de pair, bien que l'authenticité de la signature qu'il porte ait été contestée dans ces derniers temps. L'hercule sommeille couché sur un banc et sa tête repose doucement sur les genoux de la perfide dont le riche manteau abrite un barbier qui attend le moment propice pour dépouiller de sa force le héros. Tous ceux qui apprécient les qualités du maître qui a peint l'histoire de sainte Ursule à l'Académie de Venise ou les tableaux de San Giorgio dei Schiavoni; tous les amoureux de la peinture vénitienne, et ils sont nombreux, goûteront cette charmante composition, d'une couleur magnifique et qui ne le cède que par la taille à celles de Venise.

Un artiste de l'École de Giovanni Bellini, Andrea Cordelliaghi, un Bergamasque qu'il faut peut-être identifier avec Andrea Previtali, a signé de ses initiales, ANDREAS C. A. D. IO. B. P. (*Andreas Cordella Aghi discipulus Johannis Bellini pinxit*) un portrait d'homme fort intéressant. Le personnage, encore jeune, est représenté en buste, presque de face; son vêtement est noir; noir aussi est le bonnet qui le coiffe et d'où s'échappent, à droite et à gauche, deux grosses masses de cheveux crépus qui font bon ménage avec un teint basané. La coupe de la figure, très particulière, le nez court, les lèvres un peu épaisses, me font penser à ce portrait de lui-même qu'Andrea Briosco, surnommé Riccio à cause de son étrange chevelure, a placé sur la plus considérable de ses œuvres, le candélabre en bronze du Santo de Padoue. Serions-nous en face d'un portrait du célèbre fondeur padouan? J'incline à le croire : la date probable de la peinture, 1520, et l'âge du personnage concorderaient parfaitement.

Un autre peintre bergamasque, Girolamo da Santa-Croce, a signé un profil de jeune homme d'un style un peu sec, qui rappelle, en plein XVIe siècle, le faire de Bellini et des portraitistes du siècle précédent. L'œuvre, qui date de 1530 environ, est cependant très recommandable et porte en toutes lettres la signature de l'artiste.

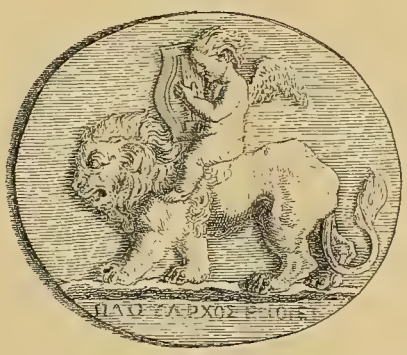
Bien que sa patrie fût Bergame, Jacopo Palma le Vieux est un peintre tout à fait vénitien et c'est l'un des maîtres les plus connus de la peinture vénitienne; tout autant que le Giorgione ou le Titien, il a contribué à populariser un type de femme souvent reproduit par la gravure et dont la littérature s'est emparé, la Vénitienne blonde,

mais ne possédant d'artificiel que la couleur de sa chevelure. Tout le monde connaît le fameux tableau du Musée de Dresde, œuvre authentique du maître, s'il en fût, mais très sensiblement modifiée par des repeints successifs. Un tableau de la collection Poldi offre le portrait d'une de ces belles personnes, plus opulentes de formes que riches en matière cérébrale, si l'on en juge par l'aspect un peu lourd de la physionomie et le regard qui ne dénote pas un niveau intellectuel bien élevé. La pose est toujours à peu près la même dans ces tableaux qui n'ont pas la prétention de nous montrer des prix de vertu; on est loin des portraits austères et fort collet-monté du XVe siècle; nous sommes au commencement du XVIe siècle et Savonarole n'a pas fait école partout. La dame retient, d'une main fort distraite, les plis d'une fine chemise qui glisse complaisamment de ses épaules pour nous permettre de les admirer; on sent bien que la lourde robe de brocart rouge pâle n'est ici qu'un pur ornement destiné à faire ressortir les tons chauds des cheveux et des carnations. Si ce tableau n'a point l'importance de celui de Dresde, il n'en est pas moins tout à fait digne du maître. On peut seulement déplorer que la peinture en soit tant soit peu usée.

C'est avec ce beau tableau que je terminerai cette rapide revue des peintures de la collection Poldi-Pezzoli. Il me reste à parler des objets d'art : là encore le visiteur n'est pas déçu et il y a pour les amateurs quelques heureux moments à passer.

ÉMILE MOLINIER.

(*La fin prochainement.*)



LA

GRAVURE EN COULEURS

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

OUR n'être pas un procédé de gravure en couleurs proprement dit, le *coloriage* ne joue pas moins un très grand rôle dans l'estampe. Il a été de tous temps le moyen d'allécher le gros public et de forcer son attention. Dans la période ancienne, il prend le nom d'*enluminure*. Avant l'invention de l'imprimerie, les manuscrits sont enluminés. Les impressions xylographiques sont tantôt coloriées à la main, tantôt au moyen de planches mobiles. Le coloriage se montre ensuite en France dans les *Livres d'Heures* imprimés par les Pigouchet, les Simon Vostre, les Vérard, les Hardouyn, les Geoffroy Tory. Il recouvre les figures sur bois des Romans de Chevalerie et de livres populaires comme le *Kalendrier des Bergers*. On le rencontre dans les Chroniques de France et d'Allemagne, dans les Missels, dans les *Voyages* des frères de Bry; au XVIe siècle, dans les descriptions de pays de Mérian, les Vues de Paris de Perelle et de Silvestre, et il s'étale dans tous les ouvrages de Géographie. On le retrouve dans les *Entrées* de souverains, les livres de *Fêtes* et de *Cérémonies*. Le plus remarquable exemple que nous ayons vu se trouvait dans un volume de *Fêtes publiques données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage du Dauphin* (1745), exemplaire offert à ce prince, dans une reliure à la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 441; 3e période, t. Ier, p. 29 et 196.

fanfare à ses armes. Les grandes estampes de Cochin y avaient été gouachées à la perfection.

Au XVIIIe siècle d'ailleurs, la couleur fait rage. Coloriés, les dessus de tabatières de Bernard Picard, les *Vues d'optique*, les recueils de *Costumes militaires*, les *Almanachs* de poche, les *Garnitures de boutons;* coloriées souvent, hélas! les vignettes d'Eisen qui n'avaient nul besoin de cette fausse parure ; coloriées parfois les *Fables de la Fontaine* illustrées par Oudry, les *Contes de la Fontaine* édition des fermiers généraux, le *Daphnis et Chloé* « du Régent » et le *Télémaque* de Monnet.

Coloriés, et ceci est légitime, les ouvrages de Science, d'Archéologie et d'Histoire Naturelle. Citons-en trois exemples remarquables, les exemplaires de luxe de l'*Histoire Naturelle* de Buffon, de l'Imprimerie royale, avec leur millier de planches, et plus récemment les *Roses* de Redouté et le *Règne Animal* de Cuvier.

Coloriée, l'estampe populaire, la *gravure d'Épinal* dont l'exécution grossière n'a plus qu'un rapport lointain avec l'art. Et cependant l'image d'Épinal est le triomphe du coloriage! Fabriquées de temps immémorial, ces estampes rudimentaires et naïves que le colporteur fait pénétrer au fin fond des campagnes, apprennent l'histoire à gros traits aux illettrés. Inutile de songer à les perfectionner. Plus elles sont gauches, plus elles sont criardes, plus elles plaisent à ce public auquel elles sont destinées. Ce qui leur convient, ce sont des idées simples et des couleurs tranchées. Au peuple, à l'enfant qui la transfigure par l'imagination, il faut l'image à un sou.

Coloriées enfin, trois sortes d'estampes, dont la délimitation n'est pas toujours facile à établir, car elles empiètent souvent l'une sur l'autre, la *Gravure de Modes,* la *Caricature*, le *Sujet de Mœurs*.

Le coloriage est indispensable aux *Gravures de Modes* pour lesquelles c'est un renseignement, un complément précieux d'information. Sous Louis XIV, les *Recueils de Bonnart*, très documentaires, sont parfois enluminés et rehaussés d'or. Sous prétexte de nous donner les portraits des princes et princesses, des dames et des seigneurs de la Cour, Bonnart, de Larmessin, Trouvain et d'autres nous font passer en revue les habillements passementés et brodés du temps. Gillot, Antoine Watteau sont ensuite les auteurs de séries de costumes, principalement inspirés des personnages de la Comédie Italienne.

La beauté des estampes gravées au burin pour le *Monument du*

Costume, d'après les dessins de Freudeberg et de Moreau le jeune, les a sauvées du coloriage, mais il n'en va pas de même du plus brillant des recueils de ce genre publiés au XVIIIe siècle, nous voulons parler de la fameuse *Galerie des Modes et Costumes français* dessinés d'après nature par Desrais, Leclère, Watteau de Lille et Saint-Aubin et gravés surtout par Dupin. Elle commença de paraître en 1778, au plus joli moment de la toilette féminine, alors que, sous l'impulsion de Marie-Antoinette, les recherches d'élégance étaient portées à leur comble. Les planches sont médiocrement enluminées, malgré la mention du titre « colorées avec le plus grand soin par Mme Le Beau ». C'est une curieuse série de cinq cents pièces au moins, décrivant toutes les manières de s'habiller à la veille de la Révolution, et qui est assez recherchée des amateurs et probablement des marchands de modes, pour que l'exemplaire de la vente de Béhague (1880), ait été poussé au prix de 7,000 francs.

Puis peu à peu les modes, déjà fort originales dans leur grâce et leur imprévu, s'exagèrent encore au moment du Directoire par l'excentricité des formes. Les costumes des *Incroyables* tombent réellement dans la charge. De Bucourt, Bosio, Carle Vernet, Gatine, Darcis, sont les observateurs patentés des tableaux parisiens de mœurs qu'ils contribuent à former dans une époque d'extrême fantaisie.

Bosio surtout, le frère du fameux sculpteur, attrape à merveille l'allure des gens de son temps. Il possède la fermeté de dessin de l'école de David avec une certaine gaieté, mais légèrement figée. Ses pièces, d'habitude sans nom de graveur, sont loin d'avoir le relief des estampes imprimées en couleur. C'est sur un travail d'eau-forte ou de burin très clair que l'enluminure vient avec ses teintes plates d'aquarelles donner la note saillante du costume ; tels sont exécutés le *Bal de l'Opéra*, qui manque d'animation, la *Bouillotte* et ses personnages « empire » bien groupés, le *Bal de Société*, l'*Escamoteur*, la *Lanterne magique*, le *Lever* et le *Coucher des ouvrières en linge*, les *Musards de la rue du Coq*, regardant les estampes à la vitrine de Martinet.

Le *Bon Genre*, recueil dont la fabrication date du commencement du siècle, renferme une centaine de costumes d'Incroyables des plus amusants, faut-il dire de caricatures? car à distance, les deux genres se confondent aisément. Beaucoup sont de Bosio. La *Valse*, l'*Embarras des Queues*, la *Rencontre au Bal*, la *Cavalcade de Longchamp*, les *Coryphées d'un Bal paré*, témoignent d'autant de bonne humeur que d'observation.

Aime-t-on les tailles courtes et les fourreaux portés pendant le Directoire et l'Empire? on peut se régaler. Il faut avoir vu les groupes de jeunes filles dans le *Volant*, le *Colin-Maillard*, les *Quatre-Coins*, la *Main chaude*, tous signés de Bosio, pour comprendre ce que la jeunesse et la naïveté peuvent encore exercer de pouvoir, même desservies par des modes aussi disgracieuses. Des *Costumes français et anglais*, des scènes d'*Escamoteurs*, les *Montagnes Russes* complètent ce recueil typique au premier chef.

Plus imprévues encore par l'originalité et par l'exagération des modes, le revers des fracs, la hauteur des collets, le collant des jupes et des culottes et la largeur des bords de chapeaux, sont les planches publiées chez Martinet, sous les titres de *Goût du Jour*, et surtout de *Suprême Bon Ton*. La *Bouillotte*, le *Débiteur à la Mode*, les *Chapeaux à l'Irato*, la *Famille anglaise à Paris*, la *Parisienne à Londres*, la *Société littéraire*, les *Invisibles en tête à tête*, amusent par une verve comique des plus réjouissantes dans leur excentricité.

Ces pièces ne sont pas signées, mais on ne peut guère les attribuer qu'à Bosio, ainsi que d'autres *Caricatures Parisiennes*, comme *Encore des Originaux*, *Quel est le plus ridicule*, *Réunion gastronomique*, *Ah! s'il y voyait!* Il en est qui s'éloignent de sa manière, ainsi le *Départ pour Saint-Cloud par terre*, la *Promenade de Longchamp*, le *Biribi ou la Belle* et le *Café des Aveugles*. Le *Sérail parisien*, aquatinte curieuse, nous donne de nouveaux noms : il est gravé par Blanchard d'après Naudet. Parmi les estampes coloriées du temps, signalons encore les *Croyables au Pérou*, la *Folie du Jour*, la *Rencontre des Incroyables*, *Faites la Paix!* signées de Tresca, de Ruotte et de Levilly. Le *Bœuf à la Mode*, coiffé d'un énorme chapeau à plumes, doit être la reproduction de quelque enseigne de restaurant.

Négligeons l'*Élégance parisienne* et sa série de *Désagréments* pour arriver aux *Modes et Manières du jour à Paris, à la fin du* XVIIIe *siècle et au commencement du* XIXe, collection de cinquante-deux figures coloriées in-8, qui se vendait 18 francs au bureau du *Journal des Dames*, rue Montmartre. Le travail de gravure s'y trouve très léger, de manière à laisser toute sa valeur à la teinte d'aquarelle. C'est la gravure de mode dans toute sa simplicité et les titres fantaisistes ne semblent pas faits pour en dissimuler beaucoup le côté pratique et marchand : *La Promenade* (grand schall avec bande à jour); — *A ce soir* (châle de gaze noire en échiquier); — *Il va l'apaiser* (robe avec canezou à col); — *N'allez pas vous perdre!* (robe boutonnée); — *Ah quel vent!* (fichu noir); — *La Chute* (capote, spencer garni de poil); —

Prends vite (coiffure en cheveux); — *Que lui coûte-t-il?* (chapeau en coquille), etc., etc. Aucune de ces pièces n'est signée dans l'exemplaire du Cabinet des Estampes, mais elles ont toujours passé pour être de De Bucourt. C'est un recueil très recherché des collectionneurs et des exemplaires ont été payés jusqu'à 2,000 francs. De Bucourt grave encore à l'aquatinte, coloriée ou non, suivant les épreuves : les *Visites le 1er jour du* XIXe *siècle*, l'*Orange ou le Nouveau Jugement de Paris*, *Les Petits Messieurs ou les Adolescents à la mode* (1804), la *Promenade au Bois de Vincennes* et beaucoup d'autres pièces, qui participent à la fois de la série des costumes et des scènes de mœurs. Dans cette période, son principal morceau, où se trouvent réunis tous les accoutrements du temps, est la curieuse estampe représentant *Frascati*, le célèbre lieu de plaisir.

Ce qu'on demande alors aux estampes en couleurs avec l'actualité du costume, c'est la propreté et le fini et ce je ne sais quoi de compassé qui sent David et son école. A ces divers titres : les *Courses du Matin ou la Porte d'un Riche*, la *Manie de la Danse*, *Vent devant*, *Vent derrière*, sont tout à fait dans la note du temps. Le *Gourmand*, gravure de l'enseigne du marchand de comestibles Corcellet, a de quoi satisfaire les appétits les plus féroces, et *Je l'ai perdu là !* la sentimentalité la plus drôlement placée.

Louis Darcis fut l'un des plus habiles graveurs des costumes et des scènes de mœurs du Directoire, dont Carle Vernet s'empressait de fixer les désopilantes silhouettes de son crayon humoriste. Quelques-unes de leurs meilleures pièces, les *Incroyables*, les *Croyables actifs du Palais ci-devant royal*, les *Merveilleuses*, l'*Anglomane*, l'*Inconvénient des Perruques*, le *Café des Incroyables*, marquent d'un trait piquant les exagérations et les ridicules d'alors.

« Ces types, a écrit Renouvier, ont conquis leur immortalité dans les annales du costume et des mœurs comme avaient fait dans leur temps les capitans et les précieuses de Bosse, les mezzetins et les coquettes de Gillot. »

Les compositions très achevées de Carle Vernet furent aussi remarquablement traduites par De Bucourt dans des aquatintes lavées d'aquarelle, de manière à imiter le dessin original. Grand amateur de sport, d'abord peintre de *Courses de Chars antiques*, Carle Vernet, le brillant muscadin, devient le dessinateur à la mode des chevaux, des carrosses et des ridicules de Paris. Ses *Incroyables*, ses *Merveilleuses* sont justement célèbres. C'est un artiste habile doublé d'un observateur clairvoyant et plein de fantaisie. Il va saisir le trait

Gazette des Beaux-Arts. Gravé et imprimé par Gillot.

GRAVURE EN COULEURS DE DEMARTEAU D'APRÈS BOUCHER.

propre à chaque profession, pour créer un type définitif. Ses postillons, ses militaires et ses Cris de Paris constituent des documents précis, sur les mœurs et les costumes. Carle Vernet brille surtout dans les sujets de sport. Il connaît admirablement le cheval, son animal de prédilection. La grande innovation qu'il apporte est le cheval anglais, très à la mode déjà, substitué au type d'origine allemande. Il pousse l'amour des chevaux jusqu'à dessiner les *Exercices de Franconi*. On trouve plusieurs de ces sujets si connus dans la *Collection de Costumes 1814-1818*, publiée simultanément à Paris et à Londres, en français et en anglais, chez Bance et chez Bossange avec un texte explicatif fort rare. L'auteur remarque qu'il ne se pouvait choisir « une époque plus favorable, les événements de la guerre ayant amené à Paris une foule d'étrangers dont le costume et les modes frappent vivement le public ». Nous avons aujourd'hui le patriotisme plus chatouilleux.

Cette série forme un mélange bizarre mais instructif d'accoutrements étrangers et de scènes populaires, les *Anglais en habit habillé* et *en costume de voyage*, le *Cosaque galant*, les *Adieux d'un Russe à une Parisienne*, les *Officiers anglais, écossais, prussiens*, les *Militaires de la garde russe et allemande*, l'*Officier de la Garde française*, dessinés, dit le titre, d'après nature par Carle Vernet et gravés par De Bucourt; études exactes et comiquement observées qui figurent côte à côte avec des types populaires parisiens : la *Marchande de saucisses* et le *Postillon* son acheteur, la *Marchande de coco* avec son *Lancier* pour client, la *Marchande de poisson* et son *Fort de la Halle* et des fantaisies baroques comme le *Coup de vent* ou scatologiques comme *Inutile précaution* et *Chacun son tour*.

Revenons aux chevaux, le triomphe de Carle Vernet. Il en sait la race, en saisit l'élégance, en fixe le mouvement. La *Course anglaise*, le *Chasseur à cheval de la garde royale*, *Cheval arabe conduit par un mameluck*, les *Chevaux de bateau*, *Cheval russe conduit par un Cosaque*, témoignent de sa connaissance de l'animal et de sa virtuosité.

La *Course de chevaux* et la série des *Chevaux*, au galop, au repos, sautant la barrière ou désarçonnant leur cavalier, achèvèrent de populariser le nom de Vernet avec ceux de Darcis et de De Bucourt, ses graveurs.

L'un des principaux interprètes des dessins et des costumes du commencement du XIXe siècle fut aussi Gatine. Contemporain de Vernet et de Bosio, mais moins connu qu'eux, il s'est pourtant fait un nom comme graveur de modes, quoique son léger travail de burin

ait été invariablement recouvert par un coloriage. Il a collaboré au *Bon Genre*, à côté de Bosio et de Dutailly. Il y signe des pièces comme les *Grâces en Pantalon*, l'*Embarras du Choix*, le *Dessous du Chandelier*, le *Petit Maître en chenille*, études de mœurs des jeunes gens, des grisettes et des courtisanes.

Il grave beaucoup des dessins de Lanté, les *Costumes des Ouvrières de Paris*, en 40 planches en couleurs, et la suite curieuse des *Incroyables et Merveilleuses de 1814*, dus surtout au crayon déjà expérimenté d'Horace Vernet, fils de Carle, qui marche brillamment sur les traces de son père.

Gatine fut le collaborateur assidu du *Journal des Dames*, fondé en 1797, mais dont la forme ne fut définitive qu'en 1799, à l'époque où l'abbé de la Mésangère en prit la direction. Sous le nom de *Costumes Parisiens*, les planches de ce périodique spécial ont fourni, du Directoire à Louis-Philippe, une foule de figures bien dessinées et soigneusement coloriées. Sa vogue fut assez soutenue pour qu'en 1838 il eût atteint sa 3572e planche. Un grand nombre des figures est dû au crayon d'Horace Vernet. Les graveurs sont Baquoy, Gatine, Nargeot, A. Delvaux. Le *Journal des Dames* survit aux révolutions; il absorbe, dans le cours de son existence l'*Observateur des Modes*, figures de Chasselat gravées par Pigeot (1818-1823), le *Messager des Dames* (1832-33), la *Vogue* (1836-37), et finit sa longue carrière vers 1840; mais il est ressuscité sous d'autres noms depuis, et il ne se publie à Paris actuellement, pas moins de soixante journaux de modes, la plupart avec des figures coloriées.

Si la *Caricature* semble être pour un peuple plus qu'une distraction, un besoin, la France l'a surabondamment satisfait, surtout depuis cent ans, et presque toujours le coloriage a été de la partie. La Caricature d'ailleurs est vieille comme le monde. De grands peintres ont sacrifié à la propension de saisir les ridicules et les difformités de la nature humaine; l'exemple le plus célèbre a été donné par Léonard de Vinci dans sa série de *grimaces*.

La tendance à la Caricature se retrouve dans les *Danses des Morts* des livres d'Heures, dans les entourages grotesques gravés sur bois des ouvrages du XVIe siècle. Les figures si curieuses des *Songes Drolatiques de Pantagruel* attribuées à Rabelais, sont souvent enluminées. Jaime, dans son *Musée de la Caricature*, signale comme exemple typique, la *Procession de Léon X*, pièce satirique où figurent Luther, Calvin et Michel Servet. N'oublions pas la *Procession de la Ligue* ni

les portraits satiriques du roi Henri III habillé en femme, surtout le frontispice de l'*Isle des Hermaphrodites*.

Au XVIIe siècle on trouve le recueil très original des *Proverbes de Lagniet*, des placards historiques sur Mazarin et Anne d'Autriche comme le *Retour de Gonesse*. La Caricature du temps de Louis XIII et de Louis XIV est à la fois solennelle et grossière. La scatologie avec ses attributs y joue un rôle important. Les protagonistes s'appellent généralement Gaultier-Garguille, Guillot-Gorju, Gros-Guillaume ou Turlupin, tous illustres farceurs. Les difformités des mendiants, les airs de bravaches des capitans et des matamores prennent sous la pointe de Jacques Callot une artistique tournure. Les caricatures sur les perruques sont particulièrement nombreuses; leur hauteur surtout exerce la verve du dessinateur. Remarquons encore le modèle du genre au temps de Louis XIV, fourni par la Hollande si longtemps en lutte avec le Roi de France. Il est dû à la verve d'un artiste hollandais, Dusart, dit-on. Les *Héros de la Ligue ou Procession monacale conduite par Louis XIV pour la conversion des Protestants de son royaume* (1691) sont des figures comiques encapuchonnées et gravées en manière noire, qui visent à représenter outre le Roi en Soleil, Madame de Maintenon, Louvois, l'évêque de Meaux, l'archevêque de Reims, le P. Lachaise, Le Tellier, etc.

Nous n'avons pas la prétention d'ailleurs, de faire l'histoire de la Caricature. C'est au coloriage que nous avons affaire! Passons donc rapidement les pièces gravées sur la *Banque de Law*, le *Cardinal Dubois*, les aventures du *Père Girard et de la belle Cadière*, qui prêtaient le flanc au rire populaire; puis les caricatures sur les *Vestales*, — on sait quelle catégorie de femmes ce nom désignait alors, — sur les maîtresses de Louis XV, principalement sur la *Belle Bourbonnaise*. Arrivent la *Guerre d'Amérique*, le *Magnétisme*, les *Aérostats* et surtout les événements de la Révolution française qui seront une mine inépuisable aux graveurs. Une pièce finement exécutée en couleurs représentant Mesmer et ses adeptes autour de son baquet, *The Magnetism*, est due à Sergent pour le dessin et pour la gravure à Toyug (Guyot). D'assez amusantes fantaisies, le *Doigt magique* ou le *Magnétisme animal*, le *Magnétisme dévoilé*, le *Mesmérisme confondu*, nous montrent ce malheureux Mesmer en grande redingote bleue, affublé d'une tête d'âne et conspué de la belle façon.

L'histoire des *Ballons* fournit aussi ample matière à coloriages naïfs. Par exemple, la *Sphère aérostatique abandonnée au vent dans le Champ de Mars le 27 août 1783; — L'Expérience aérostatique faite*

à Versailles le 19 septembre 1783 en présence de Leurs Majestés; — La Vue perspective du jardin de M. Réveillon, fabriquant de papier, où se sont faites les expériences de MM. de Montgolfier frères, etc.; — *Le Globe enlevé à la Muette; — Globe aérostatique de MM. Charles et Robert au moment de leur départ du jardin des Tuilleries le 1er décembre 1783; — Vaisseau volant de M. Blanchard* (2 mars 1784); — *Expériences faites à Lyon et à Dijon* (1784); — *La Garenne du Roi à Wimereux*, représentant l'effroyable chute de Pilastre du Rozier, les plaisanteries sur l'expérience manquée du graveur Janinet, etc. Terminons là sur les Ballons, cela nous entraînerait trop loin.

Aussi bien voilà que des préoccupations d'un autre ordre vont tenir en haleine la verve des dessinateurs satiriques. La période révolutionnaire, avec sa liberté sans entraves et sa fureur de tout renverser, leur donne carrière. La caricature politique est surtout active dans les temps troublés. Seulement dans ces matières, l'Art, dessin ou gravure, y joue d'habitude un rôle secondaire. Le rôle principal est réservé au sujet, à la légende, à la violence, et comme moyen de frapper l'œil, à la brutalité du coloriage. Aussi cette sorte d'imagerie devient-elle l'apanage des pires dessinateurs; c'est un genre bas auquel rarement un artiste de valeur s'adonne. Il faut un sectaire comme Villeneuve pour mettre son art au service de ses rancunes, ou un emballé comme Sergent pour ouvrir la marche avec le *Convoi du Seigneur des Abus* (1789).

Au début l'image satirique s'attaque surtout à la Cour, au Clergé, à la Noblesse, et le Tiers-État célèbre bruyamment sa victoire. Le plus souvent ce sont de vraies images d'Épinal : Le *Niveau national*, la *Balance des Trois Ordres, Saute marquis*, la *Défaite des contre-révolutionnaires commandés par le petit Condé*, l'*Égout royal*, le *Pied de Nez*, *Ils filent leur corde*, le *Dégraisseur patriotique*, les *Chevaliers du poignard*, figurent parmi les plus connus de ces placards.

De pareilles estampes, si l'on peut leur donner ce nom, gravées à la diable et coloriées de même, ne valent que comme document historique. Ainsi que l'a très bien dit Renouvier, « les dessinateurs dépensent tout leur esprit dans la légende et n'en gardent plus pour les figures ».

On n'épargne pas les troupes de l'armée des Princes et une curieuse charge représente *La Grande Armée du ci-devant prince de Condé*. Elle est composée de soldats de plomb que l'on déballe et que l'on range devant le prince en train de fumer sa pipe, pendant qu'un page lui présente une mâchoire d'âne. Autres images du même

genre : la *Foire de Coblentz ou les grands Fantoccini français*, — c'est une sorte de parade de foire ou figurent les princes et quelques-uns de leurs adhérents; le *Grand Conseil des émigrans*, la *Contre-Révolution*, le *Panier percé*, etc.

L'*Enjambée de la Sainte famille des Thuilleries à Montmédy* est une délicate allusion à la fuite de Varennes. Mais il faut au peuple de la grossièreté pour le mettre en joie : le caricaturiste n'y manque pas en dessinant la *Famille des Cochons ramenée dans l'étable*. Une journée célèbre fournit une grande pièce coloriée sous le titre de *Fondation de la République le* 10 *août* 1792, et voici le portrait de *Guillotin, civi optimo*, à côté de la représentation enluminée de son ingénieuse invention : *La Machine proposée à l'Assemblée nationale pour le supplice des criminels par M. Guillotin.*

L'infortuné Louis XVI continue à exercer la verve des faiseurs d'images. On le coiffe du bonnet rouge, on lui met une bouteille à la main. Dans le *Masque levé*, on aperçoit à la place de la tête « un cruchon ». Les mauvais jours s'assombrissent encore. Sous le titre de *Animaux rares*, une aquatinte, très fine d'exécution, nous montre un sans-culotte conduisant le dindon, la louve et les louveteaux à têtes humaines. C'est la famille royale que l'on mène au Temple. Ensuite les événements deviennent si tragiques et si lugubres que la caricature donne peu. Les faiseurs d'estampes sont tout aux adieux de Louis XVI et de sa famille. Seul Villeneuve s'acharne avec ce bras sortant d'un mur : *Louis le traître, lis ta sentence!* et la tête coupée du roi, sous laquelle il inscrit : *Matière à réflexion pour les Jongleurs couronnés!*

Mais aussi quel portrait soigné le graveur fait du vertueux *Marat* et quelle pieuse réclame *Aux mânes du républicain Chalier!*

Les enluminures grandes et petites, reproduisent cependant sans trop de commentaires le lugubre événement : *Exécution de Louis Capet XVI*e *du nom le* 21 *janvier* 1793. L'affreux graveur Louvion est alors un des rares à plaisanter. Il publie un *Appel au Diable pour les corps sans tête sur les jugements de Dieu.*

Un autre sinistre farceur fait une petite gravure représentant *Robespierre guillotinant le bourreau*, et ce qui peut passer pour le comble de l'exécution : *Samson se guillotinant lui-même.*

Heureusement que la réaction approche. Le Directoire ramène le rire et le côté comique des costumes du temps fournit à la verve des caricaturistes. Les meilleurs observateurs, nous l'avons vu, sont Carle Vernet et Bosio ; Carle Vernet, a dit un écrivain de mauvaise humeur,

dont les figures ont l'air d'une « Académie qui aurait passé chez le fripier ». Au point de vue des modes la Caricature se confond alors avec l'histoire du Costume. Quant à la caricature politique elle trouve également des modèles. Barras est une de ses victimes. On le représente *Entre deux chaises le c.. par terre.*

Arrive le Consulat : Bonaparte n'est pas épargné. Dans le *Musée de la Caricature*, on a reproduit une pièce où l'on voit le Premier Consul jetant de la poudre aux yeux des peuples pendant qu'un soldat inscrit le nom de « Napoléon Empereur » sur un trône. Mais déjà l'influence d'un pouvoir tout-puissant et ombrageux se fait sentir et c'est en Angleterre qu'il faut aller pour trouver, pendant le temps de l'Empire, la satire politique, comprimée par la crainte en France, dans toute sa verdeur et sa liberté.

Les Anglais sont passés maîtres en ce genre d'exercice. Gillray, au trait souple et expressif, est le plus habile et le plus mordant : « Le général Bonaparte, a écrit Champfleury, eut pour adversaire sans pitié ce Gillray, au patriotisme véhément, véritable incarnation de John Bull. La caricature anglaise épousant les griefs de la nation, et les retraçant d'une pointe vengeresse, prend des proportions plus hautes que la française... Gillray fut un véritable excitateur, un remueur de fibres patriotiques. »

En effet, après avoir, dès 1786, signé beaucoup de pièces satiriques ayant trait aux événements de son pays, Gillray prend la France à partie, raille la Révolution, *The Eruption of the mountain*, allusion à l'exécution du roi, *The Republican Hercules*, *Promis'd Horrors of the french Invasion, Destruction of the french collossus*, etc., s'attaque à partir de 1798, au général Bonaparte et ne le lâche plus : *Jack Tar settling Buonaparte*, *Buonaparte hearing of Nelson's victory, Buonaparte leaving Egypt*, et la pièce curieuse : *Exit liberté à la François or Buonaparte closing the farce of égality.*

Le camp de Boulogne touche au vif nos voisins. On s'en aperçoit dans *French Invasion or Buonaparte landing in Great-Britain*, *Death of the corsican fox* ou encore *Destruction of the gun-boats* (1803). Ils ont peur du conquérant et cette crainte se trahit en lazzis affolés et injustes : *The corsican pest or Belzebuth going to supper,* ou bien *The King of Brobdingnac and Gulliver*, où se voit Gulliver-Bonaparte manœuvrant dans une cuvette aux éclats de rire du roi d'Angleterre et de sa Cour.

Sanglantes ou expressives, ces figures satiriques répondaient bien aux sentiments de haine de la nation anglaise. La guerre d'Espagne

inspira aussi Gillray, mais son chef-d'œuvre pour l'humour fut sa parodie du sacre : *The Grand Coronation of Napoleone from the church of Notre-Dame*, 1804, sarcasme impitoyable qui ridiculise le côté « panache » de l'Empire.

Bien qu'on ait réuni plus tard en un tirage en noir, la plupart des planches de Gillray, elles paraissaient revêtues d'un coloriage à teintes plates analogue à celui des estampes de Rowlandson. Ces deux artistes, profondément Anglais l'un et l'autre, sont contemporains, mais il est rare que le second fasse allusion à la politique. Doué d'un brio remarquable, ce qui intéresse Rowlandson, ce qu'il s'attache à peindre, ce sont les scènes de mœurs, la vie anglaise sous toutes ses formes, dans tous ses types, et pas toujours vus du beau côté. L'artiste est sans pitié pour les travers de ses concitoyens.

Dès 1784, on rencontre son nom sur une pièce au pointillé, *The Sketch from nature*, et en 1785 sur *Jockey shep, A Lady in limbo* où son goût humoristique se révèle.

Parfois Rowlandson fait interpréter son dessin. C'est ainsi que *An Italian Family* est gravé par Alken. Ailleurs ses planches sont travaillées à l'aquatinte. On les voit alors, comme dans les deux amusantes scènes de jalousie, *Don't the deserve it* (Ne le mérite-t-il pas?) et *She don't deserve it* (Elle ne le mérite pas!) signées ainsi : « Design'd and etch'd by Rowlandson, aquatinta by Roberts ».

Si le travail de gravure est analogue chez Gillray et chez Rowlandson, le dessin du second est plus élégant et plus souple. Il rend mieux la *fashion* britannique. Deux pièces d'escrime restent célèbres dans son œuvre; la première en date, *The assaut or fencing match at Carlton House*, 9 *april* 1787, *between mademoiselle la chevalière d'Eon et monsieur de Saint-George*, assaut d'armes, qui eut lieu en présence du prince de Galles que l'on aperçoit parmi les spectateurs. La seconde est la grande estampe en couleurs, *Angelo's fencing Academy*, datée de 1791, dessinée et gravée par l'artiste mais « aquatinted by Rosenberg ». C'est l'intérieur de la salle du fameux maître d'armes, morceau curieux, fort recherché, et qui rend parfaitement l'effet du dessin original, ainsi que nous avons pu le constater.

Nombreuses se pressent les pages remplies d'humour de l'œuvre. Il faut citer la jolie estampe *Dressing for a masquerade* et son pendant, *Dressing for a birthday* (1790). Les incidents de voyage sont aussi de sa compétence : *English travelling or the first stage at Dover*. Les modes et les chapeaux exagérés, en Angleterre comme en France, figurent dans *The supplemental magazine* et les boutiques de dentistes dans

Transplanting of teeth. Avec *Four o'clock in town*, Rowlandson nous montre un jeune homme décavé rentrant au domicile conjugal et dans son pendant, *Four o'clock in the country*, un chasseur s'arrachant à son intérieur pour aller à la chasse.

Voici de grosses gens qui s'habillent; les intérieurs fantaisistes des deux nations voisines, *English Barracks* et *French Barracks;* les prières dans les différentes classes de la société, suite curieuse avec texte; l'Anglais et la musique, *John Bull at the italian Opera*, des Cris de Londres analogues à nos Cris de Paris, un dîner dans cette ville, pris du côté comique, *A Table d'hôte in Paris.* Elle est datée de 1810. On a de lui dans cette donnée un livre illustré bien amusant.

Et puis, avec une verve qui ne se dément pas et un naturalisme parfois outré, Rowlandson nous dévoile en comiques tableaux, les mœurs anglaises de toutes les classes, scènes de campagne, *Rural Sports*, scènes d'intérieur, scènes intimes, scènes de courses, de boxe, etc. Il saisit sur le vif, les cochers, les poissardes, les marins, les cuisiniers, les avocats, les perruquiers, les étudiants, les domestiques, la société, les magistrats, le théâtre, le mariage, etc., et tout cela avec un brio, une connaissance parfaite des allures du peuple anglais assaisonnés de beaucoup de jovialité.

Sa pièce célèbre entre toutes, le *Vauxhall*, « drawn by J. Rowlandson, aquatinto by F. Jakes, engraved by R. Pollard », et datée du 28 juin 1785, nous montre l'intérieur d'un jardin public, quelque chose comme le « Mabille » de l'Angleterre, tout peuplé de *professional* beautés auxquelles content fleurette des officiers en goguette, de matrones curieuses et de flâneurs; au balcon une chanteuse de café-concert, — rien de nouveau sous le soleil! — C'est gai, bien groupé, bien anglais de types et d'un faire moins minutieux que les pièces analogues de De Bucourt, moins spirituel aussi.

Les dessinateurs de *Sujets de mœurs* n'auront pas fait défaut en France dans le cours du XIXe siècle. Tout l'œuvre de De Bucourt, même dans sa partie plus récente, est sujets de mœurs.

Carle Vernet et son fils Horace ont pour leur part retracé, on sait avec quelle verve, les fantaisies du costume, les allures, les amusements ou sports nouveaux.

La Restauration fournit peu d'abord. Le public est tout aux gravures de modes; les caricatures du *Nain jaune* semblent le comble de la satire spirituelle et l'*Intérieur de Cuisine* de Drolling, celui de l'observation; mais le souffle du Romantisme approche entraînant

avec lui toute un phalange d'artistes, l'honneur et la gloire de l'Art français : Eugène Lami, les Devéria, Daumier, Gavarni, Grandville, les Johannot, Traviès, Henri Monnier, Charlet, C. Nanteuil, Géricault, Delacroix, Decamps.

Dès 1824 ou 1825, Eugène Lami, encore maintenant sur la brèche et pour longtemps, nous l'espérons bien, mais alors dans la fleur de ses vingt ans, se pose en dessinateur de l'élégance, du luxe, des voitures, du sport. Il donne en lithographies coloriées, une suite d'équipages, *landaw*, *landawlet à la daumont*, *calèche de poste*, *tandam*, *garrick à pompe*, etc..., qui marque l'influence prépondérante du goût anglais en France. Le dessin s'y montre précis bien qu'un peu maigre comme dans la série des *Contretems*. La lithographie, encore assez nouvelle, sert de base à un coloriage timide...

En 1826, il y a tout juste soixante-trois ans, Eugène Lami publia en cahier les dessins pris pendant un voyage en Angleterre, sous le titre de *Souvenirs de Londres*. C'est la *Traversée en paquebot*, le *Stage*. *Pall-Mall*, la *Tour*, une *Chasse*, un *Combat de coqs*, les *Boxeurs*, la *Chambre d'auberge*, un *Relai*, un *Cottage*, une *Barrière*, sujets bien observés où les attelages jouent toujours un rôle important. Même remarque au sujet de la série des *Six Quartiers de Paris*. Pour caractériser leur physionomie spéciale, l'artiste dessine l'équipage propre à chacune des parties de la ville. A rapprocher des *Quartiers de Paris* de Henri Monnier dessinés surtout au point de vue des types. Citons encore la *Vie de Château*, qui date de 1828. Toutes ces lithographies, publiées chez Gihaut, se vendaient surtout coloriées.

Le procédé de gravure sur pierre ou lithographie fait rage d'ailleurs à partir de 1830 : albums de *litho* coloriées, paysages, marines, chevaux de Victor Adam, scènes historiques de Devéria ou militaires de Raffet, Decamps et ses sujets de chasse, paysages de Bonington. A ce propos il est bon de distinguer dans le coloriage de la lithographie, entre les planches dont l'exécution est complète en noir, et les autres. Souvent les pièces ne sont dessinées qu'au simple trait en vue d'un coloriage futur, telles par exemple les lithographies *à la plume* de Henri Monnier, vrais dessins sur la pierre lithographique que la couleur anime de ses notes gaies.

Ex-employé de ministère, comme il s'intitule, Monnier est l'annotateur des menus faits de la vie courante. L'une de ses premières séries, *Mœurs administratives* (1828), montre l'existence des gens de bureau qu'il avait pu étudier sur nature. *Mœurs parisiennes*, *Paris vivant*, *Boutiques de Paris*, *Distractions*, *Galerie théâtrale*, *Esquisses*

morales (1830), nous présentent le bourgeois parisien dans les circonstances diverses de la journée, tout cela assez finement observé mais manquant de profondeur et de creusé. C'est de la satire à fleur de peau : le sujet de mœurs attend son Daumier ou son Gavarni.

Soyons juste pourtant à l'égard des *Chansons de Béranger* qui sont bien dans la note du poète populaire, et dont l'illustration coloriée est un bon spécimen de ce travail clair et sans prétention. En réalité, Henri Monnier n'a été supérieur que dans son type de *Monsieur Prudhomme*, le bourgeois grotesque et prétentieux dont il était l'incarnation vivante.

La plus grande partie de l'œuvre de Grandville, dessinateur ingénieux mais froid et bizarre, est préparée de même que celui de Monnier, pour un coloriage nécessaire. Les *Métamorphoses du Jour* (1829), les *Fleurs animées*, *Un Autre Monde* (1844), doivent une partie de leur succès au concours que leur a apporté la couleur. L'un des premiers cet artiste imagina de greffer une tête d'animal sur le corps humain. Les bois tirés à part du plus réussi de ses travaux dans ce genre, les *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* (1842), n'ont malheureusement été coloriés que dans quelques exemplaires de choix. Les bois des *Français peints par eux-mêmes* (1841), où Gavarni règne à côté de Grandville, de Meissonier, de Daumier et de Charlet, ont aussi été coloriés et ne semblent pas y perdre.

Cependant le coloriage, disons-le, est souvent de trop. Certaines lithographies sont parfaites, par elles-mêmes, de force et d'expression, et il ne vient là que comme une superfétation, un caprice d'éditeur pour forcer la vente. Les lithographies si soignées de Louis Boilly, par exemple, sont complètes sans la couleur. On peut en dire autant de la série curieuse et expressive des *Mayeux*, étrange et libidineux personnage imaginé surtout par Traviès, et qu'on a pu avec raison appeler le « Karagueuz français ».

Même réflexion pour les albums lithographiés de Gavarni, au crayon toujours élégant et distingué, même dans ses types les plus populaires. Est-ce que les figures observées du *Carnaval à Paris*, est-ce que les *Artistes*, l'*Argent*, *Amours*, *Physionomies de Paris*, *Travestissements*, les *Débardeurs*, les *Lorettes*, parus pour le plus grand nombre dans la *Caricature* et le *Charivari* avec leurs légendes si concordantes au dessin et parfois d'une philosophie si profonde, ont besoin des couleurs criardes et de la gomme sous lesquelles elles disparaissent, pour avoir leur portée et produire tout leur effet?

Et Daumier, quel besoin avait-il de voir surcharger de couleurs ses charges énormes, puissantes, exécutées d'un crayon lithographique qui a lui-même les richesses d'une palette ! Quel bariolage vaudra les noirs et les blancs des lithographies de Daumier? Cet artiste a marqué de traits indélébiles certaines classes d'individus, les bourgeois de Paris, les artistes, les habitués des bals de l'Opéra, les gardes nationaux, les domestiques, et surtout les gens de robe et de justice; il en a fait des types inoubliables par l'audace et la laideur robuste du dessin, la décision du mouvement et de l'effet.

Dans la caricature politique, Daumier devient épique et il faut avoir vu certaines planches publiées dans la *Lithographie mensuelle*, comme *Enfoncé Lafayette*, le *Ventre législatif*, la *Rue Transnonain*, *Ne vous y frottez pas*, pour comprendre tout ce qu'on peut mettre d'énergie satirique sur une simple pierre lithographique maniée par un maître. Là, les tons criards d'un colorieur de profession déshonorent une estampe.

C'est dans le journal la *Caricature*, monument de violence artistico-politique et collection devenue un objet de haute curiosité, dont le début se place à la fin de 1830, qu'il faut suivre la lutte de l'opposition avec le pouvoir. Le roi Louis-Philippe, sous le crayon de Daumier, de Grandville, de Bouquet, de Traviès, de Benjamin, devient tour à tour Gargantua, bonhomme de neige, maçon, apothicaire, poire surtout... l'idée était drôle peut-être, mais on en abusa. Le gouvernement essaya de lutter par la saisie, les procès, enfin la censure, rien n'y fit; l'affront resta.

Et à ce propos, Champfleury a appelé Daumier l'un des trois démolisseurs de la bourgeoisie. Va pour *Monsieur Prudhomme*, le bourgeois sentencieux et gobeur de Monnier; va pour *Robert-Macaire*, le type du financier véreux, mais le rapprochement n'est pas exact pour Traviès et son *Mayeux*. On l'a dit justement : « En quoi être bossu, sacrer et avoir des vices de singe, représente-t-il la bourgeoisie? »

La série des *Robert-Macaire* qui parut de 1836 à 1840 est bien une des choses les plus curieuses et les plus réussies de la caricature de mœurs. Comme l'a remarqué M. H. Béraldi dans ses *Graveurs :* Frédéric Lemaître l'a créé, Philipon l'a élargi et d'un être accidentel a fait un type, un symbole, Daumier a fixé pour toujours d'une façon magistrale, cette figure de maître-floueur et celle de son digne acolyte.

Ainsi le coloriage a régné en maître pendant de longues années grâce à la lithographie. Contentons-nous, pour terminer ce qui

touche à l'enluminure moderne, de signaler le *coloriage au patron*, sur un trait léger obtenu par le procédé Gillot. Il a trouvé son emploi dans l'avalanche de caricatures qui s'abattit sur Paris à la fin de l'Empire, pendant et après la guerre et la Commune. Il est encore aujourd'hui plus que florissant. Les premières pages de nos journaux illustrés sont coloriées *au patron*, c'est-à-dire au moyen de feuilles de cuivre découpées à jour, procédé quasi mécanique qui est presque une impression en couleurs. Que de verve dépensée! que d'esprit parisien dans ces images d'actualités politiques et morales, immorales souvent, hélas! mais le tempérament français le veut ainsi.

Gill, amer et mordant dans ses portraits charges de la *Lune*, de l'*Éclipse* et de la *Lune rousse*, Grévin, le Raphaël des *petites dames*, dont la première page du *Petit Journal pour rire* aura déridé des générations de contemporains, Robida et ses femmes très fantaisistes de la *Caricature*, Le Petit et ses fantoches politiques, Gilbert Martin et son journal le *Don Quichotte*, Draner, Willette, Caran d'Ache qui continuent la tradition de l'esprit parisien mordant et gouailleur et contribuent à faire pulluler les innombrables images en couleurs qui s'épanouissent comme des bouquets à nos kiosques. Ce besoin de coloriage dans le journal illustré est une chose curieuse et bien actuelle. Rien n'en fait prévoir la fin prochaine. De nouvelles couches d'amateurs se forment pour recueillir ces images et l'*Iconographie boulangiste*, comprend déjà, paraît-il, plus de quinze cents pièces !

Il va nous rester à examiner dans un dernier article, quels procédés particuliers le XIXe siècle a apportés dans l'*impression des estampes en couleurs*.

BARON ROGER PORTALIS.

(*La fin prochainement.*)

LES

LIVRES A GRAVURES SUR BOIS

PUBLIÉS A FERRARE

(SIXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

E même Antonio Hucher, est également l'auteur des deux planches contenues dans les *Banchetti* de Messisbugo. La première de ces deux planches représente un banquet. Les convives sont au nombre de neuf. Trois d'entre eux font face au spectateur, quatre lui tournent le dos[2] et deux occupent les côtés de la table. Derrière ces derniers se tiennent un valet avec un broc et un valet portant à bras tendus un plat garni. Sur la table on voit des couteaux, des cuillers, des tasses, des brocs, des corbeilles de fruits. Deux lustres sont suspendus au plafond. Quatre chiens rongent des os.

Cette gravure, inférieure à la précédente, ne donne pas l'idée des festins en usage à la cour de Ferrare et décrits par Messisbugo, de celui notamment qu'Hercule d'Este donna le 24 janvier 1529, dans la grande salle du *Castello*, à son père Alphonse I, et auquel prirent part sa tante Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, sa propre femme Renée, son frère Hippolyte, alors archevêque de Milan et non encore cardinal, son autre frère Francesco, l'ambassadeur du roi très chrétien, deux ambassadeurs de Venise, et un certain nombre de gentilshommes et de dames soit originaires de Ferrare, soit étrangers à cette ville. Les murs étaient couverts de tentures brodées. Sur la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 89, 339 et 416, et 3e période, t. I, p. 136.

2. Ces figures sont beaucoup plus petites que les autres. Les deux personnages du milieu passent leurs bras autour du cou et de la taille l'un de l'autre.

table, longue de cinquante-cinq brasses et brillamment éclairée, il y avait cent quatre couverts, avec des fleurs d'or et de soie pour les dames. Cinq tables accessoires facilitaient les fonctions des *credenzieri* et des *bottiglieri*. Quand les convives arrivèrent, on leur versa de l'eau odoriférante sur les mains, cérémonie qui se renouvela avant le dessert. Du milieu des plats s'élevaient vingt-cinq grandes figures de sucre, peintes et dorées, « qui semblaient être vivantes » : la principale représentait Hercule étouffant le lion de Némée. Vers le milieu du repas, on les remplaça par vingt-cinq figures nouvelles qui glorifiaient la victoire d'Hercule sur l'hydre de Lerne. Au moment du dessert on leur en substitua encore vingt-cinq autres : à côté d'Hercule domptant le Minotaure se trouvaient Mars, Saturne, Vénus, Cupidon et Ève. Toutes ces figures avaient probablement été faites avec le concours d'un artiste de mérite, comme celles qui, à Venise, dans une circonstance analogue, furent mises en 1574 sous les yeux du roi de Pologne et dont Sansovino avait surveillé l'exécution. A l'apparition de chaque service, des virtuoses se faisaient entendre. Messisbugo nomme, parmi ceux qui excellaient dans le chant, maître Alfonso Santo et une femme du nom de Dalida, parmi les instrumentistes Ruzzante et Alfonso dalla Viola [1]. Tantôt on chantait des madrigaux, des dialogues à huit parties avec accompagnement de divers instruments, des bouffonneries *alla veneziana* et *alla bergamasca;* tantôt la viole, la flûte, le trombone, le luth, le rébec, le cornet, la lyre, l'orgue exécutaient des morceaux d'ensemble. A la fin du dîner, on apporta un grand pâté doré, contenant des colliers, des bracelets, des pendants d'oreilles, des garnitures de bérets et d'autres objets précieux [2] qui furent tirés au sort. Avant le repas, les invités avaient assisté à la représentation de la *Cassaria*, comédie de l'Arioste. Au festin succéda un bal qui dura jusqu'au jour et pendant lequel fut servie une collation.

1. Alfonso dalla Viola devait son nom à son talent sur la viole. Il était maître de chapelle de la cathédrale. C'est lui qui composa la musique destinée à accompagner la représentation de l'*Orbecche*, pièce composée par Cintio Giraldi, dans la maison de qui elle fut jouée pour la première fois en 1541 devant le duc de Ferrare; Girolamo da Carpi avait construit le théâtre et peint les décors. — Alfonso dalla Viola avait un frère nommé Francesco qui fut maître de chapelle des princes d'Este. Tous deux furent ensevelis dans le couvent de Saint-François. (Voy. L. N. Cittadella, *Memorie sul Tempio di S. Francesco in Ferrara*, p. 72.)

2. La valeur totale de ces objets se montait à 250 écus d'or; un seul des colliers avait coûté 50 écus.

Messisbugo parle également avec enthousiasme d'un repas maigre qu'il organisa dans la résidence de *Belfiore* sur l'ordre d'Hippolyte d'Este, le samedi 20 mai 1529, jour de Saint Bernardin. Après une course à l'anneau, où le cavalier vainqueur gagna vingt-cinq bras-

UNE CUISINE.

(Gravure tirée des « Banchetti » de Messisbugo. — Ferrare, 1549.)

ses de velours noir et cramoisi; après quelques heures passées à entendre réciter une farce et exécuter une « divine musique à plusieurs voix », les cinquante-quatre convives prirent place à table dans le jardin. L'habile maître d'hôtel avait trouvé moyen de composer plus de soixante-douze mets. Des figures en sucre, grandes de trois palmes, représentaient cinq Vénus, cinq Bacchus, cinq Cupidons. Bientôt on les remplace par huit Maures et sept Mauresques

ayant pour tout vêtement des guirlandes de feuillages et de fleurs. Pendant le repas, les distractions de tout genre abondent. Quatre jeunes filles et quatre jeunes garçons dansent autour de la table. Les sons combinés de la harpe et de la flûte émerveillent l'assistance. Giovan Michele, Gravio, Giannes del Falcone, les principaux chanteurs du duc, se font entendre. Un joueur de lyre évoque le souvenir d'Orphée. Puis on pose sur la table un petit navire d'argent dans lequel se trouvent les objets de prix que le prélat offre à ses invités. Après quoi, chacun se retire, pendant que vingt-quatre hommes en livrée, une torche à la main, dansent la mauresque sur le passage des hôtes du futur cardinal. En lisant cette description, ne se croirait-on pas transporté à la cour de quelque despote oriental? La sensualité s'y étale avec une inconsciente naïveté, tant elle s'était peu à peu infiltrée dans les mœurs.

Que Messisbugo fût très estimé des plus hauts personnages de Ferrare, et que sa fortune lui permît de tenir un rang distingué parmi les seigneurs de son temps, c'est ce que prouvent les deux dîners qu'il donna lui-même le 17 janvier 1543 et le 14 février 1548. Le duc Hercule II était son principal convive. A sa table, comme à celle du prince, comme à celle d'Alfonso de' Contrarii, de Girolamo Giglioli, de Federico Quaglia, de Paolo Costabili, de Marco Pio, d'Alberto et Hercole Turchi, de Giulio Sacrato, de Bonifazio Bevilacqua, l'abondance et la variété des mets indiquent la passion de la prodigalité. Avant le repas de 1548, une comédie de Girolamo Paraboso, la *Nuit*, fut représentée dans une salle disposée de façon à rappeler Venise. Un bal succéda au festin, puis « chacun s'en alla très satisfait ».

Dans son opuscule, Messisbugo ne se contente pas de décrire un certain nombre de festins. Il donne jusqu'à trois cent trente recettes, s'abstenant d'indiquer ce que sait faire la femme la plus ordinaire (*qualunque vile feminuccia*) et il énumère le personnel de la cuisine ainsi que celui qui doit fonctionner dans la salle à manger, sans oublier l'indication des ustensiles indispensables. Nous nous trouvons ainsi ramenés à la troisième gravure de son livre. Cette gravure, en effet, nous introduit dans la cuisine. Au centre se trouve un vaste réchaud orné de têtes cornues et barbues, et porté par plusieurs pieds. Différentes choses cuisent sur ce réchaud auquel sont adaptés dans le bas des crochets soutenant des broches que font tourner deux hommes assis en face l'un de l'autre. Un troisième homme assis à terre souffle le feu allumé sous le réchaud, tandis

qu'un quatrième et un cinquième, debout derrière le réchaud, tiennent un plat tout garni, une sorte d'écuelle et une grande cuiller. Enfin, un dernier personnage, au fond, du côté gauche, étale de la pâte à l'aide d'un rouleau. Aucune de ces figures n'a la tête nue. Chose singulière, elles augmentent de grandeur à mesure qu'elles sont plus éloignées du premier plan. Vers le haut de la gravure, des légumes, un quadrupède privé de sa tête, un panier de fruits et des volailles sont suspendus à une longue perche horizontale. On voit en outre à terre sur le devant de la salle un gril avec quelques poissons, des brocs, des vases, des corbeilles. Plusieurs bêtes, dont les pattes sont attachées, gisent sur le sol. Un chat et un chien rongent avidement des morceaux à leur goût.

Avant la table des matières, apparaît la marque de l'imprimeur, répétée après la table. Entre deux palmes réunies dans le bas par des rubans et se rejoignant dans le haut, est un livre noir fermé, que surmonte une tortue. Au-dessus de la tortue, une banderole contient ces mots : *Omnia mecum porto.*

XIII.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, un livre austère d'aspect prouve avec quel succès on cultivait encore la gravure sur bois. Ce sont les *Statuta urbis Ferrariæ nuper reformata*, imprimés en 1567 par Franciscus de Rubeis [1]. Deux planches recommandent à notre attention cet in-folio, magnifiquement imprimé, digne de la ville dont il contenait les lois récemment mises en rapport avec les besoins nouveaux de la société.

La première est une bordure monumentale, encadrant le texte [2]. Sur les côtés, on voit debout dans des niches saint Georges à gauche et saint Maurelio à droite, tous deux patrons de Ferrare. Dans le haut, la Justice est assise au sommet d'un fronton cintré entre deux hommes, également assis, tournés vers elle, vus de profil en sens

1. Bibl. de l'Arsenal (5538, in-fol. jurisp.).

La première édition des statuts réformés de Ferrare parut en 1476, la seconde en 1534 (Frizzi, *Mem. per la storia di Ferrara*, t. III, p. 206).

2. La Bibl. Nat. possède un exemplaire des *Statuts de Ferrare* publiés par Franciscus de Rubeis (vélins, 459, in-fol., rés.), mais il ne contient que la planche accompagnant le titre.

inverse et tenant chacun un livre ouvert. Dans le bas se trouvent trois armoiries. Les trois figures principales n'ont pas un égal mérite. Le saint Georges, dont la lance est plongée dans la gueule du dragon, est le produit d'un art que ne séduisait plus la simplicité. Son corps est trop long, trop contourné; malgré le charme inhérent à la jeunesse, ses traits demeurent sans charme, parce qu'ils sont un peu grimaçants. En revanche, saint Maurelio est d'une beauté irréprochable, que rehausse la profondeur du sentiment chrétien. Il est coiffé du bonnet d'évêque et vu de trois quarts à gauche, presque de face. Il tient de la main gauche sa crosse et un pan de son manteau, tandis que de sa main droite il appuie un livre contre sa poitrine. La noblesse de son attitude, la douceur et la sérénité de son visage indiquent la hauteur de ses pensées, la charité de son cœur paternel, la paix de son âme pure. Quant à la Justice, elle ne manque pas d'autorité dans sa tenue et dans son expression; la sévérité de ses occupations ordinaires n'a pas fait disparaître en elle la grâce de la femme, et les draperies de son costume semblent participer de la dignité de ses fonctions. Si le graveur l'a traitée avec tous les honneurs dus à une personnification si importante, il a beaucoup moins soigné les deux hommes qui l'avoisinent. C'est sur un fond blanc que se détachent les ornements et les figures dont se compose cette bordure.

A la fin du volume, avant l'index, se trouve un second bois, plus intéressant encore au point de vue de l'art comme au point de vue historique. Il représente le portrait de l'imprimeur Franciscus de Rubeis.

Le personnage, aux cheveux courts et un peu frisés, au crâne dénudé, à la barbe longue, est tourné à gauche. Il apparaît dans un médaillon orné de feuillages et de fruits auxquels se mêlent des rubans. Son nez est pointu. Son œil petit, mais intelligent, exprime la fatigue des labeurs prolongés. Un élégant costume, avec un collet, ajoute à la bonne impression que produisent les traits distingués de l'illustre typographe. Entre la figure et le médaillon, on lit ces mots : *Franciscus. Rubeus. Typographus. Ann. LXIIII.* Ce portrait plein de caractère est malheureusement une œuvre anonyme. Il pourrait soutenir la comparaison avec les plus beaux portraits contenus dans les *Mondi* de Doni, ouvrage publié à Venise en 1552. Peut-être est-il aussi d'origine vénitienne.

XIV.

De Venise était certainement originaire un graveur sur bois qui exerça fort longtemps le métier d'imprimeur à Ferrare. Nous voulons parler de *Vittorio Baldini*. Il publia en 1581 la première édition de la *Pazzia*, livre dédié par Cucchetti à Marfisa d'Este, et en 1586 *Le lagrime di san Pietro* du poète Luigi Tansillo. Jusqu'à ce que Ferrare fit retour au Saint-Siège (1598), il eut le titre d'imprimeur ducal, auquel succéda alors celui d'imprimeur de la Chambre, avec des exemptions d'impôts pour le papier et pour tout ce qui concernait l'imprimerie. Esprit très cultivé, Baldini composa des sonnets et c'est à lui qu'est due la *Cronologia Ecclesiastica* imprimée en 1591[1]. Il mourut en 1618. Comme spécimen de son talent de graveur, on peut prendre le portrait de saint Charles Borromée qui accompagne l'*Orazione delle lodi di Santo Carlo Borromeo del Gaspare Levaloro, canonico teologo della catedrale di Ferrara, tradotta dal D. Gio. Francesco Levaloro nipote dell' autore*[2]. La gravure se trouve au-dessous du titre de l'ouvrage. Saint Charles est représenté à mi-corps, de profil à gauche, joignant les mains, levant les yeux vers un crucifix que supporte une table, sur laquelle on voit aussi une tête de mort et une corbeille. Par l'expression de son visage, il montre quelles douces joies lui procuraient les épanchements de son âme avec Dieu. Baldini a signé sa planche en y inscrivant les lettres V. F. Ce portrait est loin d'égaler celui de Franciscus Rubeus, mais c'est encore une œuvre assez estimable. Il semble que Baldini se soit inspiré d'un remarquable tableau de Scarsellino qui a passé de l'église de San-Domenico dans le palais Strozzi Socrati, à Ferrare[3]. Les Dominicains de cette ville avaient vu saint Charles prier dans leur église, où il célébra la messe en 1580, et la ferveur du saint les avait tellement touchés qu'ils char-

1. La même année, il fit paraître, toujours à Ferrare, les *Profetie overo vaticinii dell'abate Gioachino, et di Anselmo vescovo di Marsico*. On y trouve trente-cinq planches, en général assez médiocres; la quatrième et la cinquième sont les meilleures. Aucune des gravures ne porte de marque.

2. Ferrara, per Vittorio Baldini, stampator episcop., 1611. — Il en existe un exemplaire à la Bibl. Nat. (Inv. 3291, in-4°), au milieu de divers autres opuscules.

3. L'église de San-Domenico en possède une excellente copie (cinquième chapelle à gauche). — Ippolito Scarsella, dit Scarsellino, naquit en 1551, et mourut en 1620.

gèrent Scarsellino de fixer ce souvenir à l'aide du pinceau. Le peintre ne se montra pas inférieur à sa tâche. Il a répandu sur les traits sans beauté du cardinal Borromée une intense expression d'élévation morale et de foi ardente qui commandent le respect et l'admiration. La figure se détache sur le fond avec beaucoup de relief, et il y a un remarquable effet de la lumière sur la tempe.

Par l'enquête à laquelle nous venons de nous livrer, on voit que l'art de la gravure sur bois appliqué à l'ornementation des livres trouva beaucoup de faveur à Ferrare, sans jeter autant d'éclat qu'à Florence et à Venise, et que les spécimens en furent nombreux et souvent remarquables. Mais il n'eut que rarement pour adeptes des artistes ferrarais, et ce sont le plus souvent des dessinateurs et même des graveurs étrangers auxquels les libraires eurent recours. Si l'influence de Cosimo Tura se fit plus d'une fois sentir, c'est le style des écoles voisines que trahissent la plupart des planches. Tantôt elles exhalent comme un parfum florentin ; tantôt elles font songer aux maîtres milanais, padouans et surtout vénitiens. Il est certain que Ferrare avait de fréquentes relations avec Venise, sa riche et puissante voisine. De là, de nombreux rapports aussi entre les typographes des deux pays. Ceux de Venise prêtèrent en diverses occasions des planches à ceux de Ferrare, et c'est probablement, nous l'avons dit, à des artistes employés par les éditeurs vénitiens que s'adressèrent pour d'importantes publications les éditeurs ferrarais, car il semble que les gravures de certains livres publiés à Ferrare soient dues à la même main que les planches de certains livres publiés à Venise. Aux sujets dans lesquels la mise en scène des personnages exige de l'imagination s'ajoutent des portraits indiquant l'étude intelligente de la nature et l'habitude de se mesurer avec elle. Malheureusement on a presque toujours affaire à des artistes anonymes. Quelques initiales permettront peut-être de découvrir un jour des auteurs encore inconnus, mais jusqu'à présent il n'y a que Giovanni de Buglhat, Antonio Hucher et Vittorio Baldini dont on sache les noms.

GUSTAVE GRUYER.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Exposition de portraits antiques. — Création de nouveaux Musées. — Acquisition du Musée de Bruxelles. — Tableaux de Rubens altérés.

AVANT de finir, le XIXe siècle nous réserve plus d'une surprise encore dans le domaine des choses de l'art. Il ne lui a point suffi de nous initier, par la patiente investigation de l'élite des chercheurs, aux vrais principes de l'architecture des anciens si étrangement altérés par Vitruve lui-même, d'ajouter des trésors sans nombre aux merveilles connues de la statuaire antique, de refaire, en quelque sorte de fond en comble, l'histoire de l'art de la Renaissance et des périodes subséquentes, le voici qui vient, de la manière la moins prévue, nous renseigner sur la peinture des anciens, non plus seulement sous le rapport de la conception des ensembles pittoresques, à la façon des peintures décoratives de Pompéi, mais dans la traduction directe, simple, naïve de la nature : le portrait lui-même!

Après Dresde et Munich, Bruxelles vient d'être admis à connaître la collection des portraits antiques, découverts à une époque récente par M. Théodore Graf, de Vienne, à Rubayat, dans le Fayoum. Ces portraits, au nombre d'une centaine, ont été vus, ces jours-ci, dans une des salles du Musée de Peinture.

Il importe de dire avant tout, pour convaincre les incrédules, s'il s'en trouve, que cette exhibition complète plutôt qu'elle n'éveille les connaissances de plusieurs en la matière. Le Louvre, la Bibliothèque Nationale, le Musée Étrusque de Florence, plus récemment le British Museum et la Galerie Nationale de Londres, leur avaient fourni des éléments d'information absolument certains sur la forme artistique dont il s'agit.

Lors de son étude de la tête de Bacchante du Musée de Cortone, où des connaisseurs voyaient encore une œuvre de la Renaissance italienne, M. Félix Lenormant était amené à dire [1] : « Cependant la peinture de Cortone n'est pas, sous le

1. *Gazette archéologique*, 1877, page 48.

rapport du mode d'exécution, un monument absolument isolé. On peut maintenant en rapprocher des morceaux offrant, à ce point de vue, une grande analogie avec elle et qui étaient encore inconnus au XVIIIe siècle. Sur quelques momies gréco-égyptiennes du temps de l'Empire romain, le masque en relief des momies de l'époque pharaonique et ptolémaïque est remplacé par un portrait, peint sur une mince planchette de bois de cèdre et encastrée dans le cartonnage de l'enveloppe la plus intérieure à la hauteur du visage. Le Musée du Louvre possède une riche série [1] de portraits de ce genre dont l'art n'a absolument rien d'égyptien. Il y en a aussi un mutilé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale et un au Musée égyptien de Florence. »

La figure de la Bibliothèque Nationale, encore adhérente au cercueil de la momie, fut acquise dès l'année 1836, et MM. Cros et Henry, dans leur savant ouvrage sur les procédés de l'encaustique et ses dérivés, ont établi, avec un irrécusable évidence, qu'elle complète un morceau appartenant aujourd'hui au British Museum. Triomphal exemple de la valeur du système d'investigation scientifique de notre temps appliqué aux beaux-arts.

Revenons à notre collection de portraits.

Ils sont là, ai-je dit, une centaine. Généralement parlant, aucun n'atteint la grandeur de nature, et généralement parlant, aussi, ils fixent le spectateur, chose naturelle, étant donnée leur destination.

Au point de vue artistique la valeur en est fort inégale. Il y a là, le catalogue — catalogue extrêmement bien fait — en convient sans détour, des productions d'un ordre très secondaire. Mais cela même ajoute à l'intérêt de l'ensemble, où se découvre une différence d'interprétation et de manière, une différence aussi de procédés faite pour mettre plus vivement en relief la personnalité des auteurs. A côté de bustes d'un caractère presque enfantin, tracés comme à la hâte, nous trouvons des masques où s'accuse avec une surprenante énergie l'individualité du modèle masculin, avec une grâce presque raffinée, ce qui fait le charme de la beauté féminine.

Tel portrait de jeune femme, le n° 45, par exemple, évoque le souvenir de Prud'hon, non moins par le type que par une morbidesse de procédés tout à fait surprenante si l'on songe que la plupart de ces têtes ne sont pas obtenues par le pinceau mais par le *cestrum*, un instrument de forme lancéolée décrit par MM. Cros et Henry dans leur livre, également par M. Donner von Richter dans un appendice, fort instructif, au catalogue de la présente exhibition.

Les hardiesses du procédé sont souvent des plus remarquables dans certaines têtes masculines. L'application nette, presque brutale de la touche, comme dans le n° 21, se compare sans trop d'infériorité au modelé des maîtres coloristes que notre temps estime avec le plus de raison. Il ne saurait être douteux, en présence de ces produits d'un art assurément déchu, qu'une longue et puissante tradition a présidé à leur mise en œuvre, et que non moins que la statuaire la peinture était régie, dans l'antiquité, par la plus consciencieuse étude de la nature. Certes, il ne manquait pas de textes pour nous édifier là-dessus, mais notre temps a vu un tel défilé de formes conventionnelles dans l'interprétation du modèle vivant que c'est une rare

1. Il y en a six. Ce sont les portraits des différents membres de la famille de Pollius Soter, archonte de Thèbes sous l'empereur Adrien.

fortune d'être mis en présence d'un moyen précis d'information sur la manière de voir des anciens en la matière.

Sous le rapport de l'ensemble, comme sous le rapport du détail, il n'y a pas grande différence à signaler entre la manière de voir des peintres d'aujourd'hui et celle de leurs devanciers d'il y a quinze siècles. L'effet d'ombre et de lumière, la production du relief obéissent à des règles absolument pareilles. Et ce n'est pas la chose la moins surprenante que nous révèle cette exhibition, que le degré d'ignorance des procédés où vivaient les peintres du haut moyen âge, jugés dans les œuvres qui nous restent de leur pinceau, comparativement à celles de l'antiquité.

Les peintures exposées à Bruxelles par M. Graf, pas plus que celles découvertes presque simultanément à Hawara, par le représentant de l'Association égyptienne de Londres, M. Flinders Petrie, pas plus que celles du Louvre, ne sont exclusivement traitées à l'encaustique. Les plus remarquables sont, d'après M. Donner von Richter, exécutées tout ensemble à l'encaustique et à la détrempe à base d'œuf. On pourrait, dit l'auteur, désigner ce procédé, par les mots détrempe à la cire brûlée. Ici, la cire n'est pas combinée avec une essence, mais elle est mélangée à l'état chaud, avec du jaune et du blanc d'œuf auquel on ajoute une goutte d'huile; le tout mélangé et pétri — ce qui est nécessaire pour écarter les parties d'eau que contient l'œuf — est ainsi tranformé en une pâte, en une sorte d'onguent après l'adjonction de la poudre de couleur. Cette pâte peut se manier au cestrum ou au couteau, comme un onguent; ensuite on brûle la peinture.

A peine faut-il ajouter à ce qui précède que les peintures de Fayoum donnent matière à des études d'une importance capitale en ce qui concerne le type, l'ajustement et la parure des personnes représentées.

Graves ou sereines, ces têtes ont, le plus souvent, une pénétration de regard absolument surprenante et qui vous lance dans un monde de suppositions sur l'individualité des modèles. A la lettre, il s'agit ici d'une résurrection.

Quelques personnages ont le front ceint d'une couronne dorée. Sans aucun doute, ils appartiennent aux rangs élevés de la société. Les femmes portent des bijoux : colliers, pendants d'oreilles, fibules d'un travail souvent délicat. Pour la race, il serait difficile de la préciser. Il y a là une évidente variété de types : type romain, type sémitique, voire phénicien. Si la majorité des personnages ont le teint clair, il y en a plusieurs au teint très basané.

Reste un point à déterminer. Nul doute que ces peintures, dont plusieurs gardent la trace de leur insertion dans les bandelettes des momies, ne fussent des portraits absolus et nullement idéalisés. Il faut croire à une étude directe devant le modèle vivant, le portrait ne recevant sans doute sa destination ultime qu'à la mort du personnage. Il est hautement probable que ces jeunes femmes et ces jeunes filles aux traits souriants et animés ont vraiment posé devant le peintre. On s'expliquerait de la sorte qu'en très grande majorité les jeunes appartiennent plutôt à l'âge moyen qu'à la vieillesse.

Pour la différence de valeur des échantillons, la position sociale des familles en fournit la cause. Le riche s'adressait au meilleur peintre, le pauvre au praticien de rang inférieur. Il semble vraisemblable enfin, que les plus médiocres échantillons appartiennent à la date la plus récente, c'est-à-dire à celle où la tradition du grand art cessait de guider les artistes.

Quoi qu'il en soit de ces diverses suppositions, l'examen de ces portraits peut être envisagé comme une bonne fortune pour tous ceux qui s'intéressent au progrès de nos connaissances dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art [1].

* * *

Il a été plusieurs fois question, dans ces correspondances, de la translation du Musée des Antiquités de Bruxelles dans les locaux érigés pour l'Exposition nationale, et affectés, en dernier lieu, à l'exposition de l'art ancien de 1888. Une décision finale est intervenue à ce sujet. Son importance est considérable, car il ne s'agit de rien moins que de la création d'un ensemble vaste dans lequel le Musée des Antiquités n'interviendra plus qu'à titre d'unité.

Sous le nom de Palais du Cinquantenaire, l'ancien palais de l'Exposition sera une sorte de Sydenham, doublé d'un Kensington et d'un *People's, Palace* à l'instar de la récente création de Londres. Au Musée des moulages, actuellement installé dans ce local, se joindra la section des plâtres, des figures antiques, précédemment réunie au palais des Académiciens. On y adjoindra un Musée d'art décoratif et monumental dont le noyau sera formé à l'aide d'une partie des œuvres exposées l'année dernière et dont plusieurs ont été acquises à leurs auteurs par le gouvernement. Il y aura ensuite un Musée ethnographique, enfin le Musée d'art industriel, proprement dit, ayant pour fonds premier les antiquités du Musée de la Porte de Hal où resteront exposées seulement les armures. Tout cela sera réalisé avant l'hiver prochain.

L'entreprise ne manque assurément pas de grandeur et, surtout pour ce qui concerne le Musée d'art industriel, il est franchement permis de regretter qu'on ait tant attendu pour s'y mettre. La Belgique eût probablement conservé de bien belles choses dont elle doit aujourd'hui faire son deuil. Espérons toutefois que la direction utilitaire que prend désormais notre Musée d'Antiquités ne nuira pas à l'intérêt scientifique qui s'accorde souvent assez mal avec le souci de l'art industriel proprement dit. Votre Musée des Arts décoratifs, par exemple, n'a pas plus détrôné Cluny, que le Musée de Kensington n'a détrôné le British Museum, ni le Musée viennois *für Kunst und Industrie* la collection d'Ambras. La recherche des beaux meubles, des belles orfèvreries, des riches tissus ne dispense pas de recueillir en outre des objets d'un puissant intérêt scientifique n'ayant parfois qu'un attrait d'art assez mince. C'est ainsi, par exemple, que les musées de peinture ne négligent pas d'acquérir des images remontant au haut moyen âge, si barbare qu'en soit l'aspect, ni les Cabinets d'estampes, les incunables de la gravure, à commencer par les criblés qu'il serait impossible de trouver beaux, artistiquement parlant.

Tout cela n'empêche que, bien conduite, la nouvelle institution n'ait devant elle un grand avenir et qu'elle ne doive être envisagée, comme un pas dans la bonne direction, diraient les Anglais.

1. Voy. la gravure d'un de ces portraits dans la livraison de février dernier, page 169.

*
* *

Le Musée des Anciens, dont la décoration picturale avance rapidement, sera d'ici peu rendu tout entier au public. Les ventes locales de cet hiver ne lui ont guère procuré le moyen de s'enrichir par cette voie. Ce n'est que tout récemment qu'une collection insignifiante, mise aux enchères à la salle Saint-Luc, a permis à notre Galerie Nationale d'entrer en possession d'une petite peinture du XVIe siècle absolument remarquable. Il s'agit d'un *Saint Jérôme*, qu'un paysage fort intéressant avait sans doute fait attribuer à Patenier. Une rare finesse d'exécution, jointe à une grande fermeté de dessin et à un état parfait de conservation, ont justifié amplement un achat fait, du reste, à un prix bien peu élevé eu égard à la valeur de l'œuvre : 1,700 francs. La figure du saint Jérome est d'ailleurs fort curieuse. Ce saint est imberbe et vêtu d'une robe presque monacale. L'ensemble de la figure est merveilleusement détaillé et l'avant-plan de feuilles et de fleurs offre cette étude minutieuse qui réjouit toujours l'œil dans les œuvres flamandes de l'époque. Bref, excellente acquisition à tous égards.

*
* *

Dans une récente séance de l'Académie, M. Rooses a entretenu ses confrères de la Classe des Beaux-Arts de l'altération de deux œuvres importantes de Rubens : la *Vénus dans les forges de Vulcain* du Musée de Bruxelles, et l'*Antiope* du Musée d'Anvers. La première de ces peintures provenant de la collection Patureau fut acquise, par le Musée, en 1857, à la vente de cet amateur. On ne la paya que 11,200 francs, ce qui ne l'empêche pas d'être une fort belle œuvre de la période intermédiaire de Rubens. M. Clément de Ris s'en occupa en 1860 dans un article de l'*Artiste*. Il considérait la peinture comme appartenant plutôt à Jordaens, en quoi notre savant confrère avait certainement tort. Ce qui, toutefois, méritait d'être constaté, c'était le manque d'unité de l'ensemble. Toute la partie de gauche du panneau pouvait avoir été rapportée, circonstance dont l'exactitude vient d'être prouvée par M. Rooses, lequel nous apprend, de plus, que le fragment enlevé et remplacé se trouve au Musée de Dresde où il est bien connu comme un des plus beaux tableaux de Rubens, la *Vieille au fourneau*, dont il existe d'ailleurs une gravure de Basan [1]. A quelle époque s'est faite la transformation? C'est ce qu'il serait difficile de dire. Comme il est possible de remonter assez

1. Qu'on permette à l'auteur de cette correspondance de rappeler ce passage d'une étude sur la *Vénus* de Rubens, étude d'ailleurs citée par M. Rooses et insérée dans le *Messager des sciences historiques* en 1861. « Si le tableau de Bruxelles est bien réellement de Rubens, est-il tout entier de sa main? Nous avons lieu d'en douter. Et d'abord, à ne se laisser guider que par l'instinct, s'il est permis de s'exprimer ainsi, nul doute qu'il n'y ait, à première vue, dans cette œuvre, quelque chose de discordant. Par un examen plus attentif on constate une différence très sensible entre la peinture de la partie gauche du tableau et celle de la partie droite. Le Vulcain, quoique habilement traité, nous semble d'une main étrangère ainsi que son entourage immédiat. En effet, en regardant de près le tableau, on peut observer, dans le panneau, une ligne qui, partant du bord supérieur du cadre, perpendiculairement à côté de la Vénus, jusqu'à la hauteur de sa poitrine se dirige ensuite obliquement vers la gauche jusqu'à la main de l'Amour, où elle redevient verticale jusqu'au bord inférieur du cadre. Toute la partie laissée à gauche par cette ligne de démarcation nous semble rapportée. »

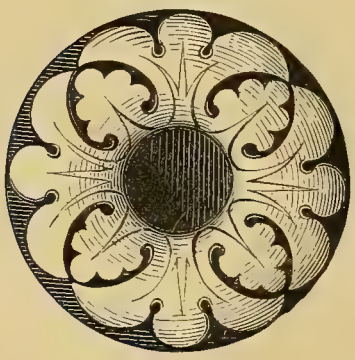
haut dans l'histoire de l'œuvre, M. Rooses incline à croire que l'annexe apocryphe peut être le fait de quelque élève même de Rubens. Quant au panneau de Dresde, il appartient à la célèbre Galerie depuis le temps de sa constitution par l'électeur de Saxe.

L'*Antiope* du Musée d'Anvers, payé 100,000 francs, il y a quelques années, a aussi, selon M. Rooses, subi des altérations notables. Originairement en hauteur, le tableau se présente aujourd'hui en largeur par l'adjonction d'un paysage qui n'a rien de commun avec les intentions de l'illustre peintre, dont le nom, — chose rare dans l'œuvre de Rubens, — figure sur ce panneau.

S'il ne peut exister aucun doute sur l'authenticité de cette œuvre, absolument remarquable, la signature paraît bien timide pour être de la main du plus fougueux brosseur de l'École flamande.

Au moment de fermer ma lettre, j'apprends l'ouverture, à Gand, d'une exposition rétrospective de peinture. Ma prochaine correspondance rendra compte de cette exhibition.

HENRI HYMANS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

EXPOSITION UNIVERSELLE
DE 1889

COUP D'ŒIL AVANT L'OUVERTURE.

Paris s'apprête à justifier de nouveau sa vieille et fière devise. Bien des nuages s'étaient amoncelés autour de cette grande entreprise de l'Exposition de 1889. Ballottée au début par les flots contraires, elle avait fait douter quelque temps de sa réussite. Grâce à l'énergie indomptable de ceux qui en avaient si hardiment assumé le fardeau, tous les obstacles sont franchis, toutes les difficultés vaincues, toutes les préventions dissipées. C'est avec un sentiment d'orgueil patriotique que nous en saluons l'achèvement. Dans quelques jours le monde civilisé sera convié à venir admirer cette œuvre extraordinaire, la plus colossale que notre globe aura vue. Si rien ne vient troubler l'horizon politique, et rien ne le troublera, espérons-le, l'Exposition de 1889 aura un succès sans précédent dans l'histoire des Expositions. Il y a dans l'air comme un frémissement de bon augure; depuis un mois Paris a la fièvre; l'activité de ses

deux millions et demi d'habitants semble décuplée et tendue vers un but unique. Nul ne pourra dire ce qui, pendant ce mois, s'est dépensé de forces, de talents et de ressources. Pour ceux qui ont été mêlés au coup de feu de la dernière heure, l'impression restera inouïe, ineffaçable.

« Comme le disait M. Julius Price, dans la *Pall Mall Gazette*, les Français aiment à faire grand : ils auront prouvé une fois de plus qu'il s'y entendent. L'Exposition du centenaire de 1789, comparée à toutes celles qui l'ont précédée, sera absolument stupéfiante. Ni les peines, ni l'argent n'ont été ménagés. Rien de mesquin n'afflige le regard. Jusque dans la plus petite charpente de fer, le sentiment et le goût éclatent. Le résultat est de nature à démontrer à l'univers que la France est toujours la plus laborieuse et la plus artiste des nations, et que, lorsqu'elle est résolue à faire une chose, elle sait s'y mettre corps et âme. »

Ainsi parlait il y a quelques semaines le rédacteur du grand journal anglais. Que dirait-il aujourd'hui, devant ce tableau féerique, devant cette Tour Eiffel, qui jette dans les airs ses trois cents mètres de fer, devant ces palais qui arrondissent leurs dômes majestueux et font briller sous le soleil leurs revêtements de faïence, devant cette prodigieuse Galerie des Machines qui couvre d'une seule envolée une superficie de 60,000 mètres, — c'est-à-dire un espace trois fois plus étendu que le jardin du Palais-Royal, — et devant toutes ces annexes imprévues, pittoresques, qui enjambent les unes sur les autres et débordent sur le Trocadéro, sur la Seine, sur les Quais, sur l'Esplanade des Invalides, où un coup de baguette miraculeuse a fait surgir l'allée des Colonies.

La France seule, entre toutes les nations, ou pour mieux dire, Paris seul était en état de risquer une aussi formidable partie. Il y fallait l'entrain, l'optimisme, la vitalité, les ressources infinies, les attractions naturelles, le prestige universel de la grande ville, la souplesse et l'ingéniosité de ses ouvriers; il fallait aussi l'expérience profonde des hommes éminents qui avaient déjà conçu et dirigé l'Exposition de 1878, pour porter sans fléchir le poids d'un tel effort. Ces mêmes hommes qui ont été à la peine et qui demain seront à l'honneur, ces hommes de foi robuste, d'activité infatigable, qui, silencieusement, sans se laisser arrêter ni décourager, ont mené à terme une tâche qui semblait au-dessus des possibilités humaines, M. Alphand pour les travaux, M. Georges Berger pour l'exploitation et la direction des aménagements, et leurs dévoués

collaborateurs, auront mérité la reconnaissance de tous les Français. Ce sont eux qui nous auront conduits à la victoire.

Voici la quatrième grande bataille que la France livre sur le terrain pacifique des arts et de l'industrie. Depuis 1855, quelles étapes et quels bonds ! Mais le souvenir des triomphes et des surprises d'antan disparaîtra dans l'éblouissement que laissera sans aucun doute derrière elle l'Exposition qui va s'ouvrir.

Il serait prématuré de vouloir décrire par le menu ces merveilles. On enlève les échafaudages, on cloue les planchers et les cloisons, on installe les vitrines, on décharge les wagons, on amoncelle les caisses, on achève les bassins, les fontaines, on nivelle les jardins, on pose les statues; au moment où nous écrivons, rien n'est encore prêt, rien n'a reçu la toilette finale et le dernier poli. Tout au plus est-il permis d'embrasser à vol d'oiseau, et d'un coup d'œil, les principales dispositions architectoniques et décoratives de cet ensemble gigantesque.

Un des traits distinctifs de l'Exposition de 1889, est la gaieté générale des aspects. La polychromie architecturale en est la caractéristique. Il semble qu'architectes et ingénieurs se soient donné le mot pour entrer délibérément et sans contrainte dans cette voie nouvelle. Le même phénomène se produit dans les modes et les toilettes féminines. Si la couleur nous tient, elle ne nous lâchera plus. Ce sera un des bienfaits de l'influence des arts de l'Orient, et tous ceux qui ont l'œil artiste ne peuvent que se réjouir de cette transformation du goût.

Quand on aborde l'Exposition par les pentes du Trocadéro et le pont d'Iéna, le tableau est d'une animation de formes et d'un chatoiement de tons extraordinaires. En 1878, au contraire, l'effet du bâtiment principal paraissait, on s'en souvient, un peu maigre, monotone et gris. Les pavillons des jardins et surtout le Trocadéro, donnaient seuls aux lignes leur caractère pittoresque. L'architecture des ensembles était, pour ainsi dire, inexpressive ; c'était une série de hangars juxtaposés. Tandis que le plan de l'Exposition de 1889 vous saisit par l'ampleur, la netteté et l'élégance de la conception. Ces masses babyloniennes ont une vie organique. Chaque membre a sa fonction : d'abord la Tour Eiffel, qui est le fanal, l'enseigne de l'Exposition; puis le fer à cheval du Palais des Arts, le Palais des Industries diverses et enfin la colossale Galerie des Machines.

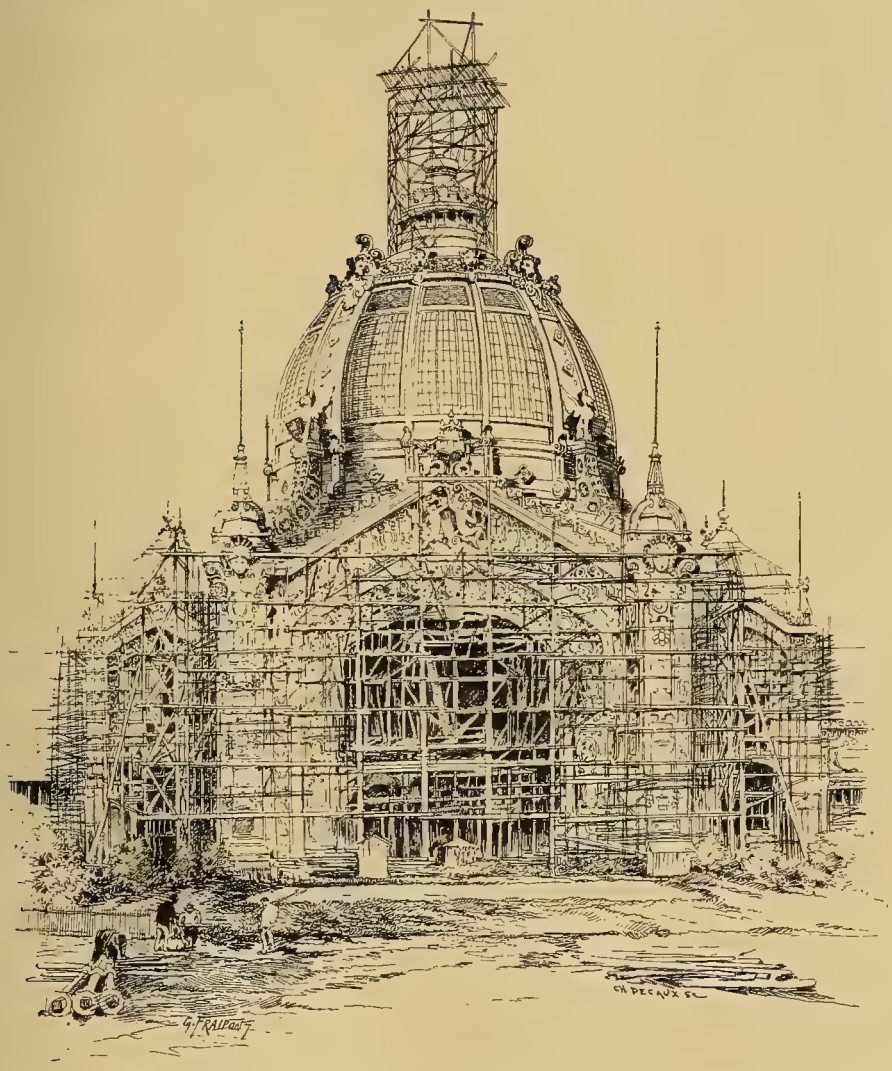
On se souvient des méfiances, des critiques et des protestations qui ont accueilli, à ses débuts, la construction de la Tour Eiffel ; tout

cela est bien loin. L'œuvre est là, triomphante, « chef-d'œuvre industriel de ce siècle de fer ». Sa silhouette aérienne domine Paris sans l'écraser ; on la voit de partout, variant d'aspect avec les éclairages et les heures du jour, tantôt légère, grise et estompée, comme un phare noyé dans la brume, ou mâle et rude quand souffle le vent et que son sommet plonge dans la nuée, tantôt empourprée par les rayons du soleil couchant, ou rose et transparente sous les caresses matinales de l'aube.

Le spectacle qui se déroule entre les jambes de la Tour tient les promesses du frontispice. Il est d'une originalité extrême et surtout exprime par sa physionomie extérieure, par sa distribution, une pensée, un programme facilement intelligible. Le plan est connu. c'est un parallélogramme allongé. Un des côtés est occupé par la Tour Eiffel, les deux faces latérales par le Palais des Arts de M. Formigé, et le fond par le Palais des Industries diverses de M. Bouvard. Cette disposition magistrale, œuvre personnelle de M. Alphand, agrandit le champ optique et recule de la façon la plus heureuse les perspectives. Le milieu du fer à cheval est occupé par un vaste jardin planté d'arbres, par une fontaine monumentale, invention décorative et ingénieuse de M. Coutan, et un bassin de cent vingt mètres de long, dont les mille gerbes seront éclairées le soir à la lumière électrique.

Je le répète, la note dominante de cet ensemble mouvementé et grandiose, c'est le coloris, un coloris ravissant, aquarellé de tons frais et délicats. Les deux ailes du Palais des Arts en forment le lien harmonique. Toute cette partie de l'Exposition est de la plus rare distinction. Le talent de M. Formigé, qui est un des jeunes architectes du service des Monuments historiques, s'y est révélé hors de pair. Il a une qualité maîtresse, le goût ; il en a une autre, l'indépendance des doctrines. Bien que le Palais des Arts appartienne par le style de sa décoration à la Renaissance française, on y sent la main d'un homme qui a été nourri de la saine logique de nos grands maîtres du Moyen âge. Aucune raideur, aucun parti pris dans les motifs. Le dispositif, avec ses promenoirs spacieux, dont nous reproduisons en tête de page une des travées, ses façades largement ouvertes, ses pylônes, ses gracieuses coupoles revêtues de terre émaillée, est d'une élégance charmante. La décoration est souple, vivante. La pierre a été proscrite de cette construction ; tout y est en fer ou en terre-cuite. Toutes les fonctions, supports ou remplissages, s'accusent avec netteté. Le ton du fer est une vraie trouvaille : c'est un bleu persan qui joue avec le rose des terres-cuites dans d'exquises harmonies et vibre

délicieusement sous le soleil. A l'intérieur, on admirera la légèreté, le grand style des nefs et des coupoles, et toujours ce bleu oriental qu'avive encore le superbe velum jaune paille de M. Lavastre.



LE PALAIS DES INDUSTRIES DIVERSES, PAR M. BOUVARD.

(Vue prise sur le chantier.)

M. Formigé a été très heureux, du reste, dans le choix de ses collaborateurs. Il a su les pénétrer de cet esprit de discipline et de solidarité qui seul permet à l'architecte d'obtenir une décoration bien à l'échelle et entièrement appropriée à sa fonction.

Le Palais de gauche est consacré aux Beaux-Arts ; celui de

droite, aux Arts libéraux. C'est dans la nef des Arts libéraux qu'a été installée l'immense exposition de « l'Histoire rétrospective du travail », œuvre de prédilection de M. Georges Berger. Elle sera une des grandes nouveautés et une des plus curieuses attractions de l'Exposition de 1889. Notre ami et collaborateur, M. Paul Sédille, chargé de toutes les installations intérieures, a présidé à l'aménagement original de cette « Histoire du travail », avec ses terrasses suspendues, ses portiques, ses cours, ses escaliers monumentaux, ses théories de sentences et d'inscriptions qui résument les grandes découvertes humaines.

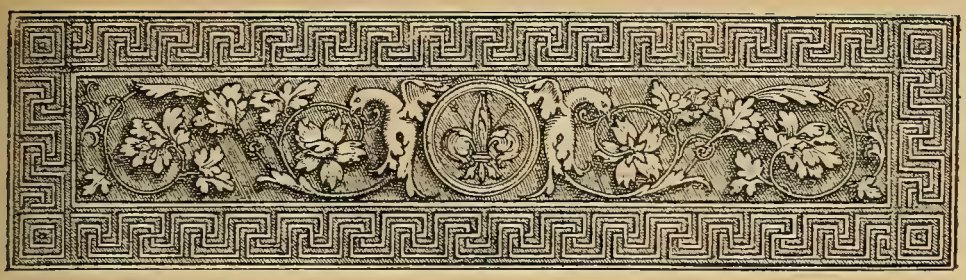
Le Palais des Industries diverses, dont le grand dôme termine majestueusement la perpective du jardin, est de M. Bouvard. L'ensemble architectonique de ce palais, surtout la partie centrale, produit un effet grandiose et on est tout d'abord frappé par le galbe puissant de la coupole, l'élégance du grand arc qui surmonte l'entrée et la richesse étoffée des dorures. Mais que dire de la décoration? Autant celle de M. Formigé est harmonieuse et rationnelle, autant celle de M. Bouvard est lourde, encombrante, excessive. Autant le premier s'est astreint à accuser franchement les matières, autant le second s'est complu à les dissimuler sous des couches épaisses de stucage et de badigeon. Singulière aberration chez un architecte rompu de longue date au maniement du fer!

C'est encore un architecte, M. Dutert, qui a conçu le plan et réglé, en collaboration, avec M. Contamin, ingénieur, l'exécution de cette fameuse Galerie des Machines qui rivalise de témérité et de grandeur avec la Tour Eiffel. C'est à M. Dutert qu'appartient en propre l'honneur d'avoir inventé la structure de ces grandes fermes indépendantes dont le centre de gravité repose sur un patin en biseau qui a la mobilité d'une charnière. On connaît les dimensions de cette salle, la plus grande du monde : 115 mètres de largeur, d'une seule portée, 412 mètres de longueur et 46 mètres de hauteur (la hauteur même du chœur de Beauvais).

A côté de ces colossales manifestations du génie industriel de notre époque, il y a les mille fantaisies issues de l'initiative individuelle. Mais attendons que le rideau se lève.

Critiques, mes frères, fourbissez vos armes; la matière en vaut la peine.

LOUIS GONSE.



ÉDOUARD BERTIN[1]

I.

M. Édouard Bertin était peintre, non pas en amateur, par intervalles, pour s'occuper ou s'amuser, mais peintre de profession, d'éducation et de vocation, peintre paysagiste par choix et de parti pris, avec un goût original, une application persistante et un talent complet. Aucune des préparations techniques et pratiques ne lui avait manqué. Il avait d'abord étudié chez les maîtres de l'époque, chez Girodet, Bidault et Watelet; puis, sorti des ateliers, pendant quatre ans en Italie, il avait peint ou dessiné d'après nature; enfin, à son retour, sentant qu'il pouvait encore apprendre, il s'était remis à l'école, et, âgé de trente ans, il était entré dans l'atelier de M. Ingres. — Un vrai paysagiste passe la moitié de sa vie en plein air, le crayon ou le pinceau à la main, devant la nature qu'il aime : ainsi fit celui-ci, pendant cinquante ans, en France, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, en Suisse, en Espagne, mais surtout en Italie et en Orient, dans les contrées où les montagnes et les architectures font des lignes grandes et simples; là était la nature qu'il aimait. Il est allé onze fois en Italie, et y a vécu au moins dix ans; il a voyagé pendant près d'un an en Grèce, en Turquie, en Asie Mineure et en Égypte; ailleurs, dans le midi de la France, à Viviers, Aix en Savoie, Amélie-les-Bains, où les sites sont de la même

1. Cette étude paraîtra prochainement dans le beau volume que le *Journal des Débats* consacre à la célébration de son centenaire. M. Taine a bien voulu donner la primeur de son travail à la *Gazette des Beaux-Arts;* nous lui en sommes très reconnaissants. Rappelons à propos d'Édouard Bertin la notice que M. le vicomte Henri Delaborde a publiée ici même, en 1864, sur les dessins de l'artiste (N. D. L. R.).

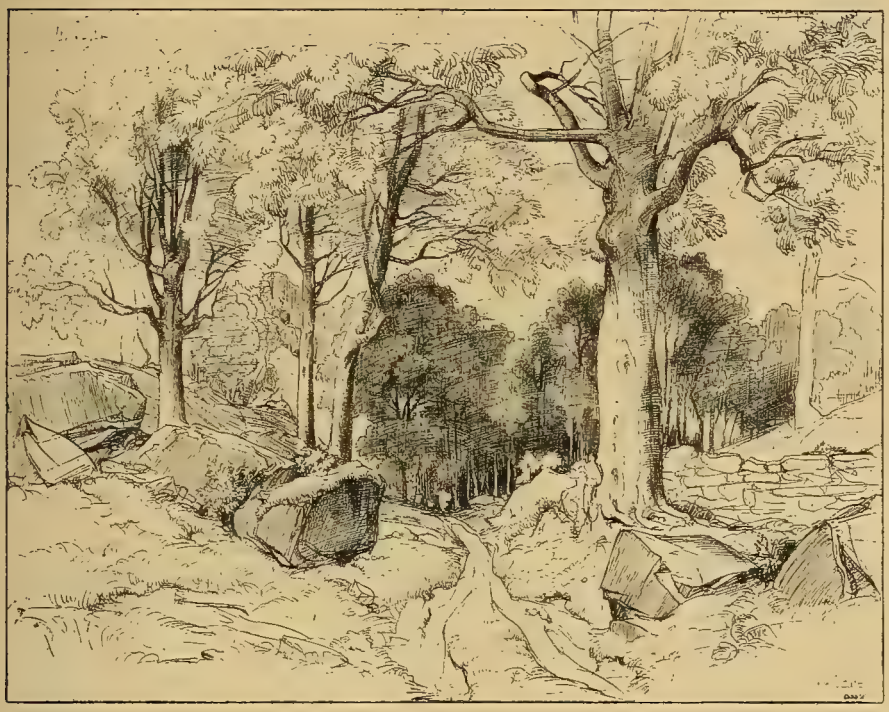
famille, il a passé des mois : la figure des choses y correspondait aussi à ses sympathies intimes. Il n'était jamais las de regarder cette figure, de la comprendre, d'en faire le portrait, et, chaque jour, un nouveau portrait, avec l'inépuisable admiration d'un amant pour sa maîtresse. A Paris, tous les matins et toute la matinée, on le trouvait dans son atelier, à l'ouvrage. En 1871, malade à Viviers, ne pouvant plus marcher, il se faisait traîner dans un fauteuil roulant, et s'arrêtait de place en place, pour esquisser quelque point de vue. Ce fut son dernier été ; à soixante-quatorze ans, il travaillait encore avec l'ardeur d'un jeune homme. Voilà bien la passion dominante, celle qui prend tout l'homme, emploie toute sa vie, marque toute son œuvre de la même empreinte : l'œuvre de M. Bertin comprend plus de trois mille cinq cents tableaux et dessins.

II.

Quand il débuta, vers 1827, le goût du public changeait, et le nouveau peintre se trouva dès l'abord un ancien, rôle difficile à soutenir, d'autant plus que, chaque année, entre les convictions arrêtées de l'artiste et les préférences manifestes du public, la divergence allait croissant. Autour de lui, ses contemporains commençaient à regarder la nature avec d'autres sensations optiques et d'autres impressions morales, avec une sensibilité plus frémissante, plus troublée et moins saine, avec des sympathies plus pénétrantes et plus flexibles. Considérez la suite des paysages *écrits*, c'est-à-dire des descriptions poétiques ou littéraires, depuis Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine et George Sand, jusqu'à Michelet, Théophile Gautier, Fromentin ou Flaubert, et, en même temps, la suite des paysages *peints*, depuis Bonington, Marilhat, Decamps et Cabat, jusqu'à Théodore Rousseau, Millet, Troyon, Diaz, Corot, Daubigny, Jules Dupré et Français : les deux séries s'éclairent et se complètent l'une par l'autre ; elles se correspondent, trait pour trait, et leur concordance nous montre nettement l'esprit qui a prévalu.

Dans les terrains et la végétation, dans le ciel et dans les eaux, la génération précédente ne voyait guère qu'un ensemble savant de lignes harmonieuses, un discours parfait où de beaux mots s'assemblaient en de belles phrases, une œuvre de style dont la forme était plus précieuse que le sens. Au contraire, pour les modernes, le sens est plus important que la forme ; selon eux, en toute chose naturelle,

la forme n'est qu'une expression, l'expression d'une vie. Or toute chose naturelle, animal, arbre, prairie ou forêt, fleuve ou mer, vallée ou montagne, a sa vie, je veux dire, ses origines, sa naissance, ses alentours anciens et récents, son histoire, ses forces intérieures qui la maintiennent ou la transforment, son travail sourd et continu, le travail par lequel elle est en train de durer, de s'achever ou de se



ÉTUDE PRISE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.
(Fac-similé d'un dessin à la plume d'Édouard Bertin.)

défaire. A ce titre, elle a une âme, ou, du moins, elle semble en avoir une. Chaque site a la sienne ; c'est elle que les anciens appelaient le *Genius loci;* ses dehors traduisent son dedans, comme un visage et une attitude manifestent une personne. On devine, à travers eux et par eux, ce dedans profond, mouvant, infini : on y lit comme sur une physionomie, tantôt inquiète, menaçante et tragique, tantôt reposée, bienveillante et sereine, ici morne et résignée, là-bas joyeuse et triomphante, ailleurs discrète, délicate et féminine, ailleurs encore énergique et virile, mais toujours plus mystérieuse, plus imprévue, plus *suggestive* que la physionomie humaine. Ses expressions sont

innombrables, et il y en a partout : le peintre n'a pas besoin, pour en trouver, d'aller en pays classique; il en rencontre à chaque pas, autour de lui, dans l'Ile-de-France, en Beauce, en Brie, dans un étang à Vaux-Cernay, dans un marécage des Landes, dans une file de peupliers encore immobiles sous la blanche buée du matin, mais dont la cime palpite et sourit déjà sous la première caresse du soleil, dans un champ plat, nu, mat, où, parmi les chaumes rasés, des glaneuses se courbent, sous un ciel brouillé par les poussières d'une longue journée chaude et par les rougeurs mourantes du soir.

Là-dessus, dans le site le plus ordinaire et dans l'objet le plus vulgaire, les artistes démêlaient des traits distinctifs et particuliers, une essence propre que leurs prédécesseurs n'avaient pas vue; ils découvraient que la Seine est un autre fleuve que la Loire, que la mer à Saint-Malo n'est pas la même qu'au Tréport ou à Ostende, qu'une futaie à Fontainebleau diffère d'une futaie à Sénart, encore davantage d'une futaie dans les Ardennes ou dans le Var. En chaque paysage, deux choses principales déterminent et coordonnent l'aspect total : c'est d'abord le terrain, meuble ou compact, avec la disposition et la qualité de sa roche, grès, schiste, granit ou calcaire : c'est ensuite l'atmosphère, moite ou sèche, chaude ou froide, changeante ou stable, avec la population de vapeurs mouvantes qui occupent l'espace entre la surface du sol et le dôme du ciel : de là les eaux, celles d'autrefois et celles d'aujourd'hui; de là aussi la configuration, les creux et les accidents du sol, la végétation, les cultures, les espèces d'arbres et de plantes, leur tissu et leur ton. Il faut que les deux puissances maîtresses qui fondent et gouvernent le paysage réel se fassent sentir dans le paysage peint; souvent, c'est le plus mince détail, une particularité presque imperceptible, qui les manifeste : de même dans un portrait, telle petite saillie d'un os ou d'un cartilage, l'affleurement d'une veine, les marbrures et le grain de la peau, tel pli de la lèvre, achève de révéler le tempérament physique et le caractère moral du modèle. Par cette recherche, grâce à la mise en place et en valeur du détail expressif et de la particularité significative, plusieurs paysagistes modernes ont fait des chefs-d'œuvre, et des chefs-d'œuvre d'une espèce neuve.

Ne citons qu'une de leurs découvertes. Entre les diverses essences d'arbres, les anciens maîtres ne distinguaient pas ou à peine : Claude Lorrain et Poussin n'ont guère peint que l'arbre en général, un être végétal indéterminé, vaguement intermédiaire entre l'olivier et le chêne-vert, partout la même feuille ovale ou à peu près pleine, le

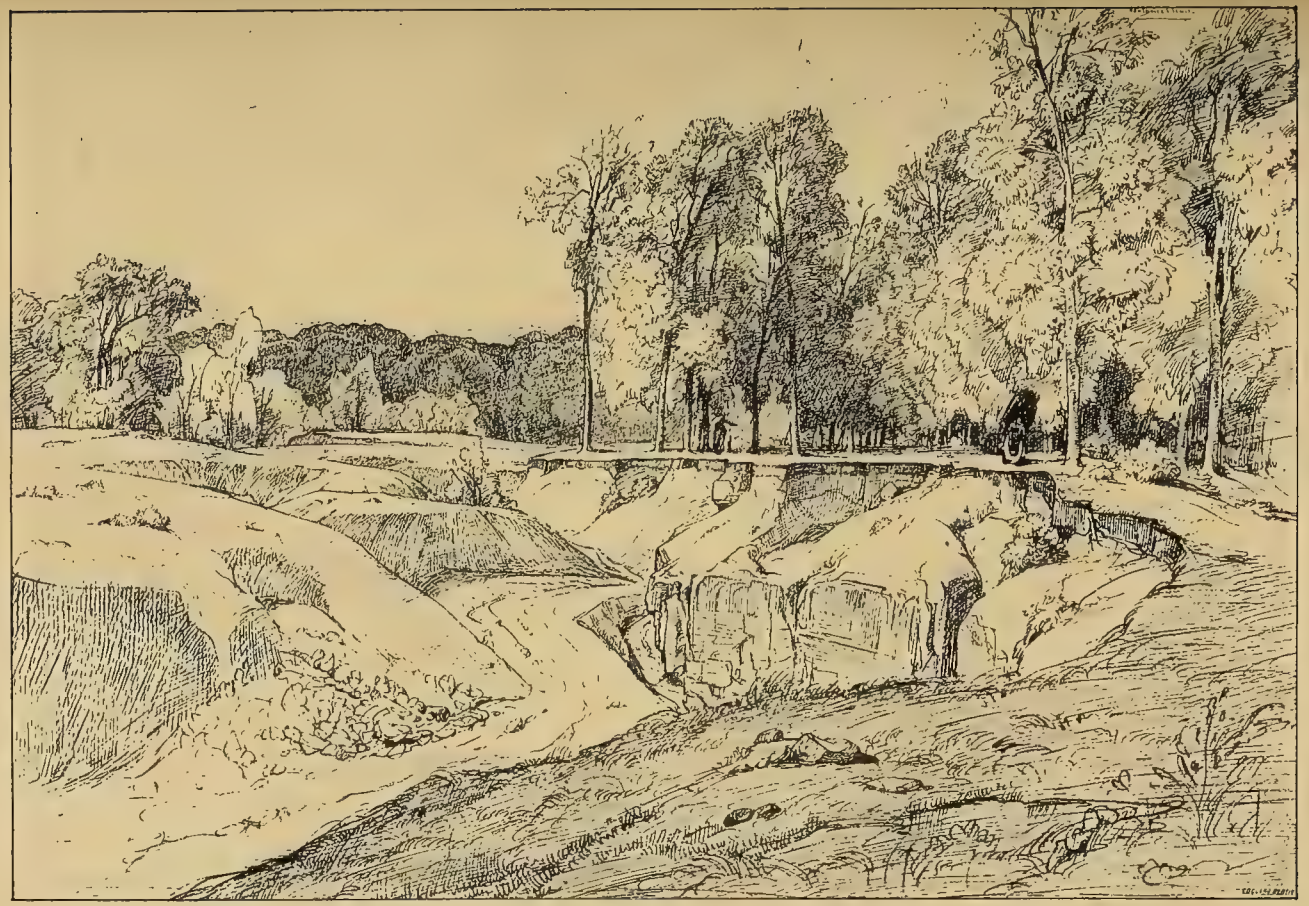
même feuillage, des masses de verdure toutes semblables et toutes comprises dans le même contour uniformément dentelé. Chez les nouveaux, le chêne, le bouleau, le frêne, le peuplier, le hêtre et le tremble sont aussi différents que dans la nature, et, dans la nature, ils diffèrent du tout au tout, par le ton de leur peau lisse ou rugueuse, par les cannelures, les fendillements ou les boursouflures de leur tronc, par l'élan plus ou moins droit de leur fût, par l'angle plus ou moins ouvert de leurs branches, par la grandeur, la découpure, la mobilité et le luisant de leurs feuilles. A cent pas, devant un chêne et un hêtre voisins, éclairés de même et de taille égale, nous remarquions bien que les deux figures totales sont différentes; mais, en quoi elles diffèrent, nous ne pouvons le dire; le peintre vient et nous le dit. Il a discerné les éléments de notre sensation optique; il sait les tons et les traits qui pourront nous la rendre. Sur sa toile, c'est un brouillis, mais un brouillis savant, éloquent, efficace. Pour le trouver, il a noté la tache que l'objet faisait sur sa propre rétine : quel que soit l'objet, à toute distance, à chaque heure du jour, en chaque saison de l'année, sous tout éclairage, il a décomposé cette tache, jusque dans l'infiniment petit, et il l'a transportée dans son tableau.

De là, son talent et son danger ; il est tenté de croire que la tache est l'essentiel de l'objet; au bout d'un temps, il le croit; il oublie que l'apparence optique n'est qu'un indice, qu'outre la vue nous avons quatre sens et un esprit; que, sous la forme et la couleur visibles, il y a la chose palpable et la substance solide ; que, si son tableau ne fait pas voir la nature indépendante, active et permanente, ses impressions, ayant peu de sens, n'ont pas beaucoup de prix. Désormais, selon lui, elles sont la valeur suprême, et bientôt, la valeur unique ; il les étudie à part, pour elles-mêmes, avec insistance et avec excès ; il aiguise encore leur acuité native; il s'engoue de ses trouvailles ; il outre ou raffine, de parti pris, et son parti pris devient système ou manie. Tantôt, au lieu de traduire, il transcrit, et reste un copiste servile ; tantôt, au lieu de traduire, il imagine, et devient un fantaisiste malade. Sa sensibilité s'est désaccordée : enfermé dans son optique et ses procédés, dans sa coterie et dans son succès, il répond aux objections par ce seul mot : « C'est ainsi que je vois la nature : on ne peut pas me contester ma sensation ». Et, là-dessus, il s'enfonce plus avant dans ses défauts, dans l'exagération ou l'omission, jusqu'à désapprendre ou à refuser d'apprendre des règles fondées sur la science positive et sur les mathématiques, jusqu'à ignorer et nier

la perspective, l'anatomie, le modelé, les différences de la lumière dans la peinture et dans la nature, les deux gammes de valeurs hors du tableau et dans le tableau, la transposition indispensable par laquelle la première trouve son équivalent dans la seconde, l'art de composer, l'importance des proportions, la correspondance des masses et la convergence des effets. — A la fin, chez les maîtres eux-mêmes, chez Théodore Rousseau et Corot, l'équilibre mental et nerveux n'était plus intact; chez leurs successeurs, surtout après l'ébranlement de 1870 et de 1871, il s'est faussé, puis renversé, et toujours du même côté, du côté de la sensation absorbante, physique et personnelle, chez les uns inculte et brute, chez les autres surexcitée et pervertie, de plus en plus bas chez quelques-uns, jusqu'à l'étalage et à l'affichage voulu de soi-même, jusqu'à l'ostentation effrontée des préférences ignobles, des préoccupations vicieuses, des lèpres et des souillures intimes, que le sens commun le plus vulgaire ordonne de cacher. Expérience faite, le chemin que nous avons suivi depuis 1830 descendait vite et par une pente raide ; nous y trébuchons aujourd'hui, et cela est vrai pour la peinture que l'on fait avec des mots, encore plus que pour la peinture que l'on fait avec le pinceau. — Cela nous conduit à regarder l'autre voie que nous n'avons pas suivie, et qui s'ouvrait aussi devant nous en 1830.

III.

C'était l'antique route, frayée depuis Poussin et Claude Lorrain jusqu'à Joseph Vernet et Hubert Robert : on pouvait y marcher, avancer encore, et très loin ; mais elle semblait bien usée et sans issue. Le public l'avait quittée ; très peu de talents nouveaux y restaient engagés, et leur choix était traité de routine. A l'Exposition, leurs envois n'étaient pas propres à leur ramener la foule : on n'y voyait que leurs compositions, moins bonnes que leurs études d'après nature ; ils avaient trop remanié leurs croquis, et l'arrangement surajouté ôtait à leurs tableaux une fleur de vérité et de vie. Parfois, à l'exemple du Poussin, ils avaient introduit dans leur paysage une petite scène historique, quelque personnage de la mythologie ou de la Bible, et la figure classique, drapée dans une attitude noble, faisait croire que ses alentours étaient, comme elle-même, une œuvre factice d'académie et de convention. D'ailleurs, pour le spectateur français et parisien, leurs sites, empruntés à la Grèce ou à l'Italie, étaient



ENTRÉE D'UNE CARRIÈRE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.

(Fac-similé d'une étude à la plume d'Édouard Berlin.)

moins familiers et moins intelligibles que les campagnes de Seine-et-Oise ou de Seine-et-Marne ; n'ayant pas vu l'original, le public ne reconnaissait pas la copie ; il ne sentait pas qu'elle était directe et sincère. — Et pourtant elle l'était : eux aussi, les peintres qu'on appelait classiques avaient observé la nature, et d'aussi près, aussi longuement, avec autant de pénétration que leurs rivaux. Seulement, ils l'avaient observée par un autre aspect. — En toute chose, il y a des *dessus*, plus ou moins extérieurs, accidentels et temporaires, changeants, par suite d'importance moindre, et un *dessous*, fondamental, stable et solide, partant d'importance supérieure : dans la figure humaine, c'est la charpente osseuse et son revêtement de muscles ; dans la campagne, c'est le squelette et l'écorché du sol ; de même, dans les autres portions du paysage, ciel, mer. eaux, bâtisses, arbres et verdures. Voilà ce qui touchait les modernes successeurs du Poussin ; ils s'intéressaient, dans les choses, à ce qui dure, par suite, à ce qui est fort, calme et grand. Leurs yeux ne s'arrêtaient pas volontiers sur les plaines de la Flandre et de la Beauce, sur la terre meuble dont l'uniformité efface le relief de l'écorce minérale, sur les collines indéterminées de l'Ile-de-France et de la Picardie, sur le pourtour mollasse de l'horizon en pays brumeux, sur nos cultures annuelles et notre œuvre éphémère, sur un champ labouré, une moisson, une prairie en fleur ; ils cherchaient d'instinct, en Provence, en Italie, plus loin encore, les sites où les monts abrupts font saillir l'ossature de la terre, où l'homme se sent, non dans un potager, mais sur une planète. Pareillement ils n'avaient pas de plaisir à regarder nos villages, des amas informes de chaumières boiteuses ou bossues, les lignes fléchissantes d'un toit encroûté de mousses, une masure de bois et de plâtras, un mur de torchis et de pierres telles quelles, mal appareillées et qui ne tiendront pas l'aplomb. Par contre, ils contemplaient avec complaisance les grandes pierres taillées et jointoyées, aussi fermes que la montagne voisine d'où elles sont issues, les assises inébranlables des blocs superposés, la dalle de granit, le fût de marbre, la poutre de porphyre, les formes architecturales qui restent debout par leur propre force, l'architrave à plat sur sa rangée de colonnes, le cintre appuyé sur ses jambages massifs, les poussées égales qui maintiennent leur équilibre contre l'assaut des siècles ; de fait, ils ne s'arrêtaient guère que devant les monuments qui ont résisté à l'assaut de quinze, vingt ou trente siècles, aqueducs, amphithéâtres, substructions cyclopéennes, voies romaines, temples grecs, escaliers, pylônes et colosses égyptiens, devant la muraille d'enceinte

qui, depuis mille ans, enclôt une cité de Provence ou de Toscane, devant une acropole en ruine, où se sont succédé plusieurs peuples, devant le profil immémorial et fixe d'un couvent, dont les bâtiments, étagés selon les étages du roc, semblent un prolongement du roc lui-même et témoignent d'une vie presque aussi longue que la sienne, tellement que le spectateur entre involontairement dans l'histoire, et que le cœur, instruit par les yeux, devine l'essence de l'histoire, je veux dire la continuité de la tradition religieuse et sociale, qui, reliant le présent au passé, fait du fils l'héritier du père, et empêche les générations humaines de naître, vivre et mourir disjointes, comme les mouches de chaque été.

Bien entendu, pour se mettre à ce point de vue, il fallait une culture d'esprit peu ordinaire; M. Édouard Bertin l'avait; il avait la culture complète, sans laquelle un artiste, même avec du talent, n'est qu'un ouvrier bien doué; il avait aussi les facultés et les sentiments sans lesquels on ne peut se maintenir à ce haut point de vue, un caractère viril, une volonté forte, une âme saine et, ce qui n'est pas moins important, le tempérament, les nerfs et l'organe requis par son style. Jamais il n'a connu les défaillances si communes aujourd'hui, le découragement, le dégoût de soi-même, la lassitude mentale et morale; en plein soleil, à Ostie, dans les Marais Pontins, à Syracuse, en Égypte, il dessinait sept ou huit heures par jour, sans fatigue physique : un de ses compagnons de voyage me dit qu'il avait « des yeux d'acier ». — Pour les rétines très tendres et sensibles à l'excès, la couleur n'est pas une tache simple, mais un ensemble compliqué, un accord riche et plein qui comprend quantité de consonances et de dissonances subtiles, une vibration totale et finale dans laquelle entrent, comme composantes, plusieurs vibrations partielles, chacune avec ses harmoniques et ses alentours, avec des intermittences momentanées, avec le remplacement fugitif d'un ton par le ton complémentaire; la tache est en mouvement; il s'y fait des flageolements, des stries [1]; elle-même est un frémissement continu, une palpitation cadencée, une jouissance nerveuse, avec des exaltations, des acuités, des intensités pénétrantes, tout cela en un seul bloc, tout cela physiquement perçu en un quart de seconde, pendant la durée inappréciable, presque instantanée, d'un coup d'œil. Grâce à cette sensation, les objets se couvrent d'un vêtement

1. Voy., dans le *Café Turc* de Decamps, le mur de face à gauche. Les physiologistes, par exemple Liebrecht, ont pu, d'après les peintures, constater la structure et l'état de l'œil chez les peintres, notamment chez Turner et Mulready.

magnifique, d'une robe opulente, où le lustre et le grain de l'étoffe, les plis nuancés par l'approfondissement de l'ombre et par les saillies de la clarté, sont pour les yeux une fête et une volupté; l'artiste est tenté de ne pas chercher au delà, de ne voir que la robe, d'oublier ou subordonner le reste; son plaisir est trop vif; il est à la merci de sa sensation. — M. Bertin n'y était pas; il avait l'œil du dessinateur, cette pupille inflexible qui ne cligne point, cette rétine solide et vivace que les secousses de la lumière ne peuvent ni émousser, ni affoler, ce regard ferme et sûr qui, sous l'enveloppe passagère, saisit les grandeurs, les formes, les masses, la substance permanente, et ne considère la couleur que comme un complément ou un surcroît du dessin. Aussi bien, le dessin lui suffisait; avec des crayons, il rendait toute sa pensée; même, il n'avait pas besoin de l'extrême rendu. Plusieurs de ses grands dessins, *Une forêt à Castel-Fusano*, les *Colosses de Memnon en Égypte*, sont poussés jusqu'au modelé complet; mais les autres, quel que soit leur degré d'avancement, depuis le simple croquis ou silhouette jusqu'au relief final et plein, sont, tout de suite et du premier coup, des œuvres achevées, définitives; en particulier, ses croquis d'après nature, faits sur place avec du fusain, de la pierre d'Italie et des rehauts de blanc, sont ses chefs-d'œuvre. Je viens d'en voir des centaines dans ses cartons; les quinze ou vingt spécimens que le public peut regarder à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ne laissent pas soupçonner l'ampleur, la fécondité, la hauteur de sa conception, le point de vue supérieur d'où il a contemplé la nature, la portée de son regard, sa faculté d'embrasser et de circonscrire des ensembles, son intelligence des trois grands personnages, le ciel, la montagne et la mer, qui occupent éternellement la scène de l'être et, par-dessus le chœur subordonné des créatures moindres, dialoguent entre eux, presque seuls.

Si l'on photographiait et publiait une centaine de ces esquisses, on rendrait aux jeunes peintres un service signalé. Point de morceau à effet; aucun détail qui, par sa particularité trop forte, tire à soi, usurpe l'attention. En pays lointain et dans un autre climat, l'artiste ne s'est pas beaucoup intéressé à la flore spéciale; il ne s'attarde pas à reproduire la raquette épineuse du cactus, ni le poignard dentelé de l'aloès, ni même la différence qui sépare les feuillages de deux arbres comme l'olivier et le châtaignier, l'un grêle et pâle, l'autre dense, riche, fort, presque dur et métallique. Ce qui l'intéresse dans l'arbre, ce n'est pas la feuille, qui est

caduque et partant secondaire, c'est la charpente végétale, toute la charpente continue et agencée depuis la base jusqu'au dôme : d'abord la souche demi-souterraine avec ses pieds noueux qui affleurent, puis le tronc rigide, penché ou tordu, enfin la courbure et l'épanouissement total des branches, bref, la robuste membrure qui porte et nourrit le reste. Pareillement, il n'insiste pas sur la saison, l'heure, le moment, l'accident; il omet exprès de nous dire si nous sommes en avril, en juillet ou en septembre; il ne nous dit pas ou à peine s'il est cinq heures du matin, midi ou six heures du soir, si l'orage

ÉTUDE PRISE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.
(Fac-similé d'un dessin à la plume d'Édouard Bertin.)

menace ou si le ciel vient d'être lavé par une pluie; il n'est pas touché par la singularité ou la rareté d'un aspect, par la rouille et les lichens d'une pierre, par un coup de soleil oblique et subit sur les buissons bas d'une futaie. Son envergure est bien plus vaste; dans le ciel, la mer et les terrains, il ne s'attache qu'aux traits permanents, indéfiniment les mêmes, avant nous et après nous; ses paysages ne sont pas de petits coins curieux de l'édifice naturel, mais cet édifice lui-même, son profil général et son architecture, sa façade et ses flancs, plusieurs lieues de pays en abrégé et en résumé, une vallée entière, trois ou quatre plans de montagnes, toute une ville avec ses bâtisses rassemblées et échelonnées sur un promontoire de roches, toute une côte surplombante en enfilade sur la plaine unie de la mer, et partout

le plein jour, le ciel du Midi, la grande rondeur concave qui enveloppe et groupe toutes les inégalités de la terre sous la magnificence et l'uniformité de sa coupole.

Dans ces lignes qu'il trace, rien de convenu ni d'appris; aucune recette d'école comme chez ses devanciers; lui aussi, il s'est affranchi de la tradition, il s'est remis en face de la nature, il se garde bien de réformer les formes pour un prétendu plaisir des yeux. Ses paysages ne sont pas, comme ceux de Perelle [1], des montagnes quelconques, la mer en général. C'est un site réel qu'il copie, tel site et de tel point de vue. Seulement il a choisi son point de vue; ses camarades d'étude disent qu'il le trouvait à l'instant, que c'était le meilleur, le seul bon; en deçà ou au delà, à gauche, à droite, aucune place, épreuve faite, ne fournissait un si beau motif. Une fois assis, sans efforts ni hâte, sans tâtonnements ni repentirs, sa main obéissait à son œil, et son œil à son esprit. Il *simplifiait;* rien d'autre, ni de plus; tout son procédé est là. Pas un trait du modèle n'est altéré, arrangé, pas un trait de la copie n'est inventé, ajouté; mais, parmi les traits du modèle, la copie ne répète que les principaux; ses omissions sont un surcroît de fidélité; elles nous dévoilent le grandiose qui, dans le modèle, demeurait obscur, indistinct; nous saisissons, non les superficies, mais les profondeurs de la vérité; c'est elle, et, du premier regard, nous la reconnaissons. Voilà bien les sites que nous avons vus, Sorrente, Amalfi, Capri, l'interminable escalier taillé dans la montagne, les longues allées qui montent entre leurs deux soutènements de larges dalles, les oliviers et les chênes verts, leurs troncs tortueux ou trapus, leurs souches bosselées, leurs racines accrochées et enfoncées dans les fissures de la pierre, les terrasses et les bâtisses étagées, la haute paroi de la côte à pic, sorte de bordure ouvragée qui tourne, enserrant la mer luisante. Et voici Subiaco, Terni, Tivoli, San Germano, l'Apennin, ses découpures sur le ciel clair, tantôt son échine saillante, une longue chaîne intacte de vertèbres minérales, tantôt des vertèbres désarticulées, fracassées, écroulées, en tas dans une fondrière ou éparses sur une pente. De telles formes sont uniques; on ne les imagine pas, on n'a pas pu les fabriquer; elles sont trop originales, trop cohérentes; elles tiennent trop étroitement à la géologie intime, à l'histoire authentique de la planète, à l'histoire positive de l'humanité; de même, les autres formes, en Sicile, sur le Bosphore, en Grèce, en Égypte,

1. « Cent cinquante paysages et marines *inventés* et gravés par Perelle ».

l'*Acropole* d'Athènes et la *Tribune aux Harangues*, le *Temple de Phigalie*, les *Murs de Constantinople*, l'*Ile de Philæ*, *Carnac*, *Esneh*, la solitude peuplée par des colonnades effondrées, par des assises disloquées d'énormes blocs quadrangulaires; plus loin, sur une berge du Nil, la morne barre horizontale, la masse accablante, la monotonie formidable d'un flanc de montagne perpendiculaire et nu comme un mur. C'est le paysage classique, dit-on; en effet, les anciens, Lucrèce, Sophocle, Eschyle, peignaient ainsi les choses naturelles, en quelques traits et d'une façon plus sommaire encore; ils disaient aussi ce que véritablement elles sont, comment elles sont vivantes, éternelles et divines; ils disaient cela en quatre mots, par un mythe transparent, avec un nom et une épithète; leur paysage était fini, quand ils avaient nommé Déméter, la Terre maternelle et nourricière, Poseidôn, le stérile Océan, le Dieu colérique, indompté qui, dans ses bras d'azur, étreint les îles et la côte; Zeus enfin [1], le ciel sublime, « cette blancheur ardente », ce suprême éther, « père tout-puissant » et roi universel, dont la gloire emplit l'air.

IV.

En 1854, M. Bertin, devenu directeur des *Débats*, cessa d'exposer; jusqu'à la fin, et pendant dix-sept ans, il refusa aux critiques du journal la permission de mentionner son nom : sa fierté répugnait à des éloges qui auraient pu sembler des complaisances; d'ailleurs, la publicité ne le tentait pas. A partir de cette date, on ne vit plus ses ouvrages dans les ventes ni chez les marchands; jamais il ne convoquait les amateurs dans son atelier. Quand il avait fini quelque pièce importante, il la retournait et la posait contre le mur. Ses croquis, si nombreux, restaient enfouis dans ses cartons; à peine si quelques amis anciens étaient admis à les feuilleter. Il se souciait peu des applaudissements, de la popularité, du bruit. Même, il était exempt de cette préoccupation si commune chez les artistes, et qui ramène incessamment leur pensée, sinon sur leur œuvre, du moins sur leur art. Rarement il parlait du sien; la peinture était son chemin accoutumé et préféré; mais son esprit avait d'autres voies, quantité d'issues et de perspectives. Il avait lu beaucoup, et, chaque jour, il

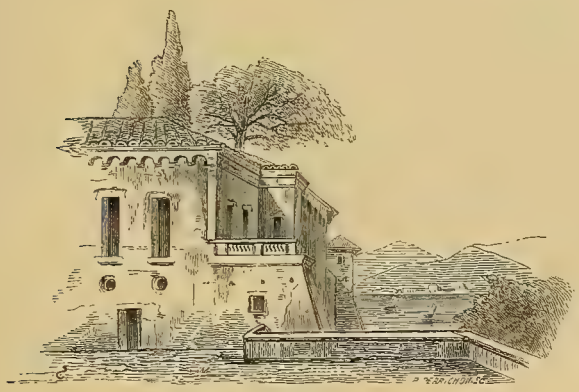
1. « *Aspice hoc sublime candens quem omnes invocant Jovem. Tunc Pater omnipotens fecundis imbribus Æther, conjugis in gremium lætæ descendit.* »

lisait encore pendant plusieurs heures, non seulement des nouveautés, mais les gros livres, et sur tous les sujets, histoire, archéologie, voyages, métaphysique, économie politique, théories sociales. Dès sa première jeunesse, il avait vu chez son père des hommes éminents; une heure de conversation avec eux est plus instructive que plusieurs volumes; et, de 1820 à 1870, à Paris, à Rome, en voyage, il put voir la plupart des hommes qui se sont fait un nom en France et à l'étranger, plusieurs générations d'hommes distingués ou illustres : au premier plan les artistes, les peintres, depuis Ingres, Léopold Robert et Delacroix; les écrivains, depuis Chateaubriand, Victor Hugo, Mérimée et Sainte-Beuve; les musiciens, depuis Rossini, Gounod et Berlioz; mais aussi des politiques et des militaires, des administrateurs et des diplomates, des savants, des hommes spéciaux en chaque genre, chacun d'eux portant en soi et laissant percer hors de soi sa conception de la vie, souvent des vues neuves sur les hommes et sur l'homme. De tout cela, il avait profité; pendant l'âge mûr, il n'avait pas cessé d'apprendre et de réfléchir; quand il eut dépassé l'âge mûr, il continuait et achevait encore sa propre culture.

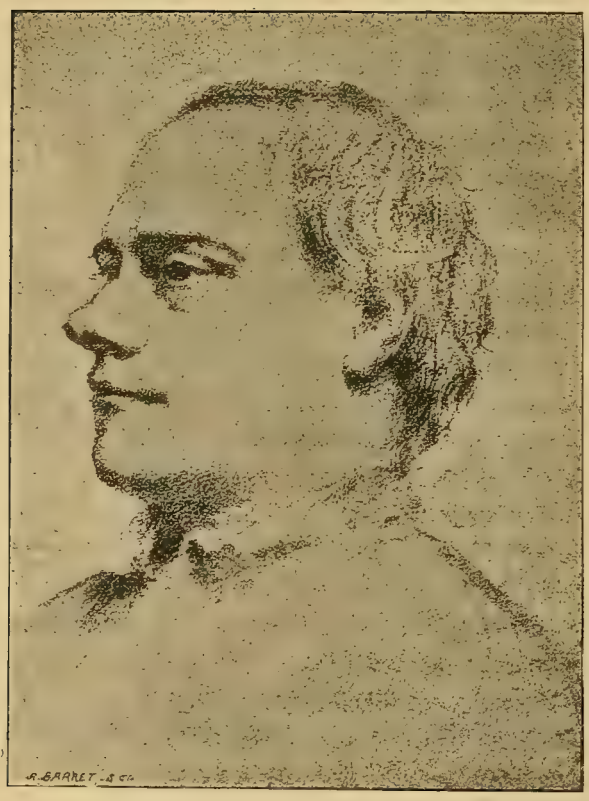
Tout le long du jour, il peignait, dessinait ou lisait; vers cinq heures, dans l'escalier du journal, on entendait son pas appesanti; il entrait et allait s'asseoir dans le vieux fauteuil de cuir vert, en face de M. de Sacy; un cercle se faisait autour d'eux. On causait, et, dans cette conversation, la politique du jour n'avait qu'une place très restreinte; plus mince encore était la part de la Bourse et des affaires d'argent; au contraire, on y parlait beaucoup de littérature et d'esthétique, d'histoire, de philosophie et de science; des esprits différents, mais tous cultivés à fond, y apportaient, parfois en mots piquants, toujours en anecdotes précises, le résumé de leur expérience, leurs conclusions d'ensemble. Sauf le dîner que présidait Sainte-Beuve, je ne sais pas d'endroit où l'on ait agité avec tant de tolérance et de sincérité toutes les idées générales. Les nouveaux-venus s'y trouvaient à l'aise et sur un pied d'égalité; ils découvraient très vite que, là du moins, la politesse n'était pas une convention de surface, ni la bienveillance un calcul d'arrière-plan; ils oubliaient les premiers crève-cœurs de la jeunesse et la dureté ordinaire du commerce humain; ils se livraient : ils se sentaient accueillis. Le soir, dans son salon, ils retrouvaient le même accueil, avec une grâce et un charme de plus. Longtemps encore, ils reverront dans leur esprit cette figure mâle, rude, vieillie et qui pourtant savait sourire; plus d'une fois ils réfléchiront sur sa manière d'entendre la

vie. C'est à peu près celle que Goethe a enseignée et pratiquée avec une maîtrise incomparable : renfermer son ambition dans l'enceinte de sa personne, et considérer le succès extérieur comme un accessoire; étendre incessamment la portée de son regard et l'horizon de sa pensée; pour cela, ne pas tenter plusieurs routes, en amateur, ne pas vaguer au hasard, mais se choisir et se frayer une voie particulière, y persister, y avancer tous les jours, de toute sa force, aussi loin qu'on peut; et néanmoins ne pas s'y confiner, au contraire, se ménager par côté des percées et des sorties, des excursions et des aperçus, multiplier et diversifier ses points de vue, garder jusqu'à la fin la grande curiosité, ajouter à son esprit tout ce qu'on peut puiser dans les autres esprits; dès le début, savoir ses limites, les accepter, être content d'avoir pu contempler et penser le monde, croire que cela vaut la peine de vivre. D'autres partis pris, plus tranchés, sont plus frappants ou plus attrayants; celui-ci, plus proportionné à la nature humaine et au cours ordinaire des choses, est peut-être le meilleur à prendre.

H. TAINE.



BARYE[1]



Je n'ai vu M. Ingres qu'une fois. Il traversait la cour de l'École des Beaux-Arts. Jamais je n'oublierai ce petit corps rondelet, mal affublé d'un vêtement trop long, court, trapu, terminé par une tête superbe, forte, mâle, ayant je ne sais quoi d'une tortue. C'était un des plus grands peintres qui passait. A l'École j'ai deux fois été corrigé par Horace Vernet, un petit homme sec, vif, n'ayant, comme on dit, que la peau sur les os. Sa correction vaut la peine d'être notée. Il passait derrière les élèves disant à chacun son fait. Arrivé à moi, il me dit brusquement en regardant

1. Un comité s'est formé pour élever un monument à Barye et organise, dans ce but, pour le 15 mai, à l'École des Beaux-Arts, une exposition complète des œuvres du maître. Nous avons pensé qu'à côté de l'étude de notre collaborateur Paul Mantz, publiée en 1867 dans la *Gazette des Beaux Arts*, il serait piquant de demander à un des peintres les plus en renom de notre époque, connu pour la sûreté de son jugement et son dilettantisme raffiné, une impression libre, spontanée, l'impression toujours si précieuse d'un artiste sur un autre artiste. (N. D. L. R.).

mon dessin : « Qu'est-ce que c'est que ça? Les portes de la prison de Mazas? », et il passa à mon voisin. J'étais fort jeune, très désireux d'apprendre, plein de vénération pour un homme dont le talent a été trop décrié depuis, mais qui à ce moment-là rayonnait encore de sa gloire passée. Dès le lendemain, au petit jour, je traversai Paris et allai contempler les fameuses portes de Mazas. Au premier coup d'œil je compris; mon dessin ressemblait à des pierres de taille, je dessinais trop par carrés.

J'ai suivi Delacroix, par une belle après-midi, du pont des Arts, où je le rencontrai, jusqu'à la rue Notre-Dame-de-Lorette où était son atelier. Il devait sortir de l'Institut, je le reconnus d'après ses photographies. Il s'arrêtait de temps en temps, inclinait sa tête en arrière tout en clignant les yeux. J'ai compris depuis lors qu'il se rendait compte d'un effet ou analysait des couleurs.

Je n'ai jamais vu Barye. Et cependant j'ai toujours eu pour lui un vrai culte. Barye a été et est resté une de mes grandes adorations. Que de fois ai-je été au Luxembourg uniquement pour voir son *Jaguar dévorant le lièvre!* Que de fois j'ai traversé les Tuileries pour regarder la griffe de son *Lion au Serpent*, cette griffe tragique, si merveilleusement analysée et modelée!

Barye se livrait peu. — J'ai lu quelques biographies écrites par des hommes qui pourtant l'ont bien connu, qui avaient son talent, que dis-je, son génie en grande vénération, et ils avaient raison; ils donnent des détails sur ses œuvres, sur sa manière d'être et de faire, sur son caractère, mais pas un n'a révélé son secret. Pas un n'a dit d'où lui venait son génie. Il était taciturne, silencieux, observateur, je le sais bien, il était passionné pour son art qu'il traitait avec un profond respect, il analysait, mesurait, écorchait, étudiait sans cesse les os et les proportions de ses modèles. Je sais tout cela, et cela c'est la science, la science admirable et féconde qui lui a permis de produire tant de chefs-d'œuvre : ce n'est pas à dédaigner..... mais ce que j'ignore et voudrais savoir, c'est ce qui s'était passé dans son âme. Où avait-il puisé cet instinct du fauve, cette divination de la force cruelle, de la force infaillible, cet amour des puissantes épaules qui se meuvent si merveilleusement, si noblement dans leur vérité éternelle? A quel moment de sa vie ce grand homme qui avait commencé par être apprenti graveur sur acier, un simple ouvrier ciseleur, a-t-il trouvé le grand sentiment qui a été sa force et son génie? Où a-t-il ressenti le tressaillement intérieur, la révélation de la beauté, cette beauté qui rapproche l'homme de Dieu et en fait presque

un créateur, qui réchauffe et illumine le cœur, qui lui communique des joies inénarrables et fait naître en lui le pressentiment de l'infini et d'une éternité de bonheur? Oh! chers grands hommes qui avez ressenti ces émotions vibrantes et les avez fait ressentir ; oh ! Claude, avec tes soleils couchants qui caressent tendrement tes flots aux crêtes dorées, Michel-Ange avec tes géants aux rêves austères et sublimes, Beato avec tes doux cieux révélés, Rembrandt avec ton infinie miséricorde pour les petits, les humbles et les malheureux! Je suis tout ému en écrivant vos noms, et je vous remercie des émotions que vous m'avez causées.

Revenons à Barye. A défaut de ces révélations intimes qui nous donneraient le point de départ de son génie, révélations qui d'ailleurs font presque toujours défaut dans les biographies des grands hommes, ne nous perdons pas en conjectures et contentons-nous de ce qui nous est dit. C'est ainsi que nous savons par lui-même que, « vivement tourmenté par sa vocation de statuaire », il entra à l'atelier de Bosio où il ne paraît pourtant pas avoir fait un long stage, car peu de temps après nous le voyons chez Gros. Qu'allait-il faire chez un peintre? Y était-il attiré par une certaine affinité d'inspiration? Est-ce chez Gros, chez l'auteur de la *Bataille d'Eylau* qu'il puisa le sentiment héroïque qui, plus tard, lui a inspiré le *Thésée* et le *Centaure?* Ne serait-ce pas plutôt chez les Assyriens et les Égyptiens qu'il tenait en si haute estime et que, ainsi que les vases étrusques, il n'a cessé, jusque dans ses vieux jours, de regarder, de contempler et d'étudier, n'est-ce pas chez ces vieux maîtres qu'il faudrait rechercher les inspirations de son talent?

Quelque vivante que soit l'originalité d'un artiste, quelque profonde qu'elle soit, et c'est bien le terme à employer en parlant de Barye, il est bien difficile, quelque perspicacité que l'on ait, de savoir ce qui est bien à lui et ce qu'il a pu emprunter à ses devanciers. Voyez Raphaël, par exemple, il a beau copier, étudier ce qui l'entoure, il a beau s'inspirer de ce qu'il voit, de ce qu'il croit supérieur à lui, il reste quand même le peintre de la grâce et de la jeunesse. Michel-Ange, le géant, eût-il peint sans Signorelli la Chapelle Sixtine? Le Dieu du dessin eût-il inventé à lui tout seul ses groupes titanesques? Et, sans aller si haut et si loin et pour prendre un exemple tout récent, sans Constable, notre merveilleuse école de paysage eût-elle eu toute sa lumière et tout son éclat? Le problème est difficile à résoudre et sort peut-être des dimensions de cette étude.

D'ailleurs, ce n'est pas Barye sculpteur de la forme humaine qui nous préoccupe, quelque admirables que soient ses deux groupes du *Thésée* et du *Centaure*, quelque élégante que soit la superbe che-

LION, PAR BARYE.

(Bronze du guichet des Tuileries.)

vauchée de *Roger et d'Angélique*, ce qui nous préoccupe, c'est ce qui est absolument à lui, ce qui n'a pas existé avant lui et qu'il a su rendre en vrai et grand maître, ce qui est et restera sa gloire incontestée et incontestable. C'est l'animal, l'animal vrai, vivant, ému,

tragique, passionné, tremblant, féroce, cruel, farouche, craintif, calme dans sa force, sûr de sa souplesse, de sa rapidité, de la puissance de sa mâchoire et de l'infaillibilité de sa griffe. C'est là, que j'aurais voulu causer avec Barye, savoir d'où lui était venu cet amour si vrai, si profond, si intense.

Ceux qui l'ont connu disent qu'il avait dans ses traits, dans la carrure de ses mâchoires, dans l'expression de ses lèvres et la forme de sa bouche, quelque chose des fauves qu'il sculptait. J'ai peint son portrait pour mon ami Walters, de Baltimore, je l'ai peint avec les documents malheureusement restreints dont je pouvais disposer, ne l'ayant pas même aperçu de son vivant, mais avec les conseils de Mme Barye et aidé surtout de photographies. J'ai, au dire de Mme Barye et de ses filles, peint un portrait ressemblant. Eh bien! je n'ai pas trouvé le côté féroce dont pourtant des élèves et des amis m'ont souvent parlé. Il parlait peu, je le sais, il devait avoir quelque chose de froid, d'excessivement réservé, la fierté un peu dédaigneuse des hommes de grande valeur qui ne sont qu'imparfaitement compris : la passion était à l'intérieur, au fond. Ce sont les vrais grands hommes. Les autres restent à la surface des choses. Et quel merveilleux observateur, quel esprit sagace, quel analyste! Quel instinct extraordinaire, quelle admirable intuition de l'animal! Qu'il ait à traduire un cerf, un serpent, un aigle ou un jaguar, il en rendra jusqu'aux moindres aspects caractéristiques. Rien ne lui échappe. A-t-il à modeler une biche, un faon, il en exprimera toutes les délicatesses, les timidités, les grâces fines et élégantes. Le moindre mouvement craintif sera rendu avec une justesse et un charme sans pareils. A les voir on se croit transporté dans les grands bois, près des chênes séculaires, et l'on entend au loin le chant monotone du coucou ou le cri aigu de la mésange. Qui de nous n'a passé des heures solitaires au milieu du grand calme des forêts? Le bruit d'une feuille qui tombe, une herbe qui remue, une mouche qui passe en bourdonnant, le moindre souffle agitant le faîte des arbres vous transportent je ne sais où, tandis que la note éclatante du genêt, la bruyère étalant ses fines fleurs aux rayons du soleil, la feuille verte qui, là-haut, découpe sa silhouette pure sur le ciel bleu, vous font éprouver par les yeux les joies et les jouissances intraduisibles. Et, au milieu de ce silence, un léger bruit vous fait sortir de votre douce extase, vous apercevez un point fauve qui émerge des vertes fougères; c'est un des gracieux familiers de Barye qui agite sa queue ou qui tend ses oreilles inquiètes, prêt à fuir à la moindre alerte, tandis que vous, vous respirez à peine pour ne pas troubler ses ébats.

Frontz de Barye

AUROCHS ATTAQUÉ PAR UN SERPENT

(Collection de M. Bonnat.)

H. Guerard sc.

Imp. Eudes

Barye, m'a-t-on dit, aimait Barbizon. Il y avait ses calmes promenades dans la forêt, promenades solitaires où il se reposait de la dure vie de Paris et où il rencontrait ces modèles élégants dont il saisissait les mouvements imprévus, les moindres expressions fugitives. Mais les timides, les humbles n'étaient pour lui qu'un délassement, qu'un passe-temps, et ce n'est pas en les traduisant qu'éclate toute l'intensité de son génie. Ce qu'il lui faut, à ce grand passionné, ce sont les combats des grands fauves, des grands carnivores; ce qu'il lui faut, ce sont les jungles empestées, les bois de mimosas

JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE, PAR BARYE.

(Bronze de la collection de M. Bonnat.)

épineux où il tombe en arrêt devant le lion aux larges flancs, robe fauve illuminée par deux tisons ardents. Ce qu'il lui faut, c'est le spectacle des éléphants écrasant les tigres, des boas gigantesques s'élançant avec la rapidité de l'éclair sur l'antilope qui passe et l'étouffant de ses puissants anneaux. Ce qu'il lui faut, c'est la lionne sur le rocher, humant l'espace, les muscles puissants ramassés sous elle, prête à bondir sur le canna qui *court*, ou les grands éléphants, races antédiluviennes, traversant sous un soleil de feu les plaines et les monts, brisant tout sur leur lourd passage. Voilà, voilà le paradis de Barye. Voilà le monde où son imagination aime à vivre, voilà son vrai royaume, son royaume incontestable et incontesté. Et personne avant lui n'a su en prendre le sceptre. Personne avant lui n'a su rendre la force inconsciente du lion aux puissantes épaules, la souplesse et la froide cruauté du tigre ou du jaguar.

Regardez plutôt son groupe des Tuileries. Un lion passait, un boa lui barre le passage : la terrible griffe s'abat, et tandis que le serpent, pris comme dans un étau, se replie sur lui-même, éperdu de douleur, et dans un effort suprême essaye, mourant, de se venger, la puissante bête reste impassible devant son perfide ennemi ; à peine si elle daigne détourner sa tête gigantesque et légèrement hérisser sa crinière. Tout au plus oppose-t-elle un sourd grognement aux sifflements désespérés de son ennemi. Mais la griffe travaille, cette griffe merveilleuse, et tout est là. Admirez-la, les poils se sont écartés pour laisser aux ongles, armes terribles, la faculté de pénétrer sans encombre, de jouer dans la charnière, et tranchants comme des couperets ils n'ont qu'à se fermer, se replier sur eux-mêmes. Et tout sera dit, le drame sera fini.

Barye, malgré ce chef-d'œuvre, chercha à faire mieux encore. Quelle admirable âme d'artiste ! Sentant le besoin de donner plus de simplicité à la forme, de mieux faire voir la beauté des proportions, tout en accordant moins d'importance à l'habileté de la main, il fit le *Lion assis* qui orne aujourd'hui une des portes du Louvre.

Il le fait calme, sans drame ; là les grandes divisions sont plus nettes, le poil disparaît, et, avec lui, le travail de l'ébauchoir. La construction est plus franche. On voit les attaches des membres. Plus la moindre hésitation dans le dessin, dans la forme qui est pleine et forte. La grande ligne qui part du museau et va jusqu'à la queue est superbe, et on éprouve en regardant ce bronze un sentiment de force tempéré par la beauté. Le lion est assis et regarde droit devant lui.

Mais c'est encore aux tigres et à leur famille que dans ce monde des féroces auquel Barye doit tant de chefs-d'œuvre, c'est encore aux tigres, aux panthères et aux jaguars que, dans ce monde si riche et si varié, je donnerais la palme. Regardez son tigre « qui marche », c'est une pure merveille.

J'ai bien souvent, dans ma jeunesse, été au Muséum, et là, attiré, retenu par la beauté des grands animaux, je suis resté, pendant bien des heures, collé à la grille, en contemplation devant ces grands félins arpentant machinalement le sol de leur trop étroite prison. La lourde patte se ploie avec une souplesse admirable, les omoplates se soulèvent et s'abaissent, les membres se meuvent dans une aisance pleine de force et d'harmonie. On est fasciné, séduit, et on reste là cloué, retenu dans une contemplation irréfléchie. Un chien vient-il à passer près de la grille, le fauve s'arrête brusquement, lève sa

forte tête, les yeux ardents braqués sur l'animal, puis, celui-ci disparu, l'émotion passée, il reprend sa marche attristée, ses yeux s'éteignent et il se couche ou bâille de nostalgie, montrant ses crocs luisants. Pauvres grands prisonniers, créés pour franchir les espaces, pour vivre sous un soleil de feu dans la liberté sans limite, et qui végètent là si tristement, dans les brumes de Paris, dans les brouillards du Nord !

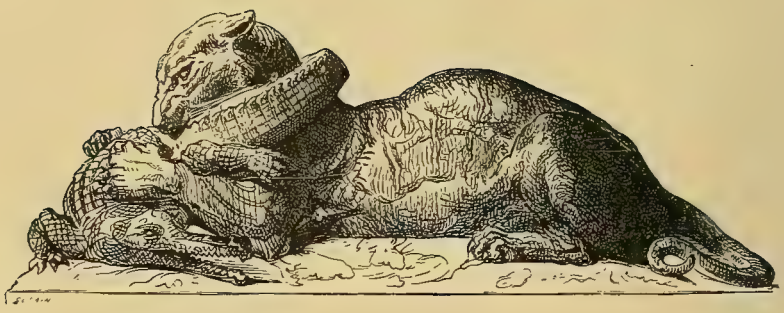
L'apprenti ciseleur a dû bien souvent faire l'école buissonnière, passer lui aussi des heures contemplatives, posant ses fraîches joues contre les barreaux de la grille, il a dû, à cette révélation du beau, sentir battre son cœur et pressentir qu'un jour viendrait où il lutterait avec ces fiers modèles. Et il s'est tenu parole et c'est en vainqueur qu'il est sorti de la lutte. Regardez son tigre. Tout est merveilleusement rendu : proportions, souplesse des membres, ampleur du mouvement, port de la tête, largeur et développement des mâchoires, âpreté des poils, clignement des yeux. C'est complet et c'est admirable. Et si, du tigre, Barye passe à la panthère, qu'il la mette en embuscade et qu'il la fasse bondir sur un cerf, c'est tout aussi admirable. La panthère s'élance et tombe de tout son poids et avec une précision infaillible sur sa victime que de ses crocs formidables elle saisit par le cou ; ses larges pattes s'étalent puissamment l'une sur le garrot, l'autre sur le front, et, outre ces armes terribles, la bête féroce se sert encore de sa pesanteur pour enrayer et paralyser l'élan de l'animal craintif qui, dompté par la force, anéanti, brisé par son bourreau, courbe la tête, et frissonnant, baigné de sueur, râle et jette un cri de douleur suprême.

J'arrive au *Jaguar dévorant un lièvre*. Je crois que, de l'avis de tous, c'est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de cet homme qui en a tant produit. C'est beau comme l'*Esclave* de Michel-Ange au Louvre. De sa gueule, le jaguar a saisi le lièvre par les entrailles; la patte droite avance, son ongle déchire le bassin de la victime, et, lentement, aplati, le ventre contre terre, rampant comme un serpent, il va la dévorer dans l'ombre de sa tanière. Déjà il la savoure avec une joie d'une intensité féroce, « avec la volupté gourmande du sang », comme dit Edmond de Goncourt dans sa pénétrante description du jaguar. Ses oreilles sont collées contre son cou dont les muscles puissants dénotent la force. Des crispations nerveuses courent tout le long de son échine, jusqu'aux dernières vertèbres de la queue; les yeux farouches, terribles convergent vers le centre et ont la fixité de l'œil d'une vipère. Malheur à qui s'approcherait pour

lui ravir sa proie! Il se dégage de ce bronze merveilleux, ainsi conçu et exécuté, une impression de férocité et de sauvagerie extraordinaires. C'est du génie.

Barye est un des plus grands artistes du siècle, je ne crains même pas de dire de tous les siècles. Si j'avais une comparaison à faire je penserais à Balzac. Barye a eu l'instinct de l'animal et l'a rendu avec une puissance égale à celle que Balzac a mise dans ses recherches passionnées du cœur de l'homme qu'il a si fortement traduit. Tous deux ont laissé une empreinte ineffaçable. On pourra faire peut-être aussi bien, j'en doute; jamais on ne fera mieux.

BONNAT.



LE SAINT GEORGES

ET LES DEUX SAINT MICHEL DE RAPHAËL

AU MUSÉE DU LOUVRE.

En dehors de Rome, on ne connaît que très imparfaitement Raphaël; c'est à Rome seulement qu'on peut prendre la mesure de sa grandeur. Cependant, si Michel-Ange, comme peintre, n'existe que dans la chapelle Sixtine, Raphaël est loin d'être exclusivement contenu dans les *Stanze*. Il a beau avoir réservé pour le Vatican la meilleure part, son œuvre est immense encore en dehors du palais des papes, et, partout répandue, elle le fait partout reconnaître comme le plus complet des peintres. Or, parmi les principales galeries de l'Europe, le Louvre est une de celles où Raphaël est le plus complètement, sinon le plus brillamment représenté. On n'y rencontre pas, il est vrai, des tableaux d'un aussi rayonnant éclat que la *Vierge à la chaise*, la *Vierge au poisson*, la *Vierge de Saint-Sixte;* mais on y trouve une série d'œuvres d'une rare beauté, qui, allant de 1506 à 1518, embrassent presque toute la période de grande activité de cette existence si pleine et si vite écoulée. Le *Saint Georges* et le *Petit saint Michel* (1506), la *Belle Jardinière* (1507), le *Portrait d'un adolescent* (1508 ou 1509), la *Vierge au diadème bleu* (1512), le *Portrait de Balthazar Castiglione* (1515), le *Grand saint Michel* et la *Grande sainte Famille* (1518), voilà ce qu'on peut embrasser presque d'un même coup d'œil dans notre galerie nationale... Parmi ces tableaux, nous retiendrons seulement ici les deux premiers et l'un des deux derniers, le *Saint Georges* et le *Petit saint Michel*, d'une part, et d'autre part le *Grand saint Michel*. Pour celui-ci, la date de 1518

est incontestable; pour ceux-là, nous essayerons de démontrer que la date de 1504, admise jusqu'ici, doit être remplacée par celle de 1506. Ces tableaux, qui marquent presque des points extrêmes, suffisent pour faire revivre devant nous Raphaël et le temps fortuné dont il a été l'honneur et la gloire.

I.

SAINT GEORGES[1].

Saint Georges, à cheval, combat le dragon légendaire. Déjà il a rompu contre lui sa lance, et il s'apprête à le frapper de son glaive... Voilà un tout petit tableau, singulièrement grand par le caractère, par la pensée, par le style... Le saint guerrier, revêtu d'une armure de fer et coiffé d'un casque empanaché, se dresse sur ses étriers, ramène son cheval de la main gauche et lève la droite, armée d'une épée, contre le monstre qui le poursuit et sur lequel il jette en arrière un regard méprisant. Cette figure est d'une élégance et d'une fierté singulières. Le visage est presque celui d'une vierge. Minerve s'y reconnaîtrait volontiers, et notre Jeanne d'Arc s'en accommoderait à merveille. Malgré l'impétuosité de la course[2] et malgré l'imminence du danger, le héros chrétien garde un calme souverain. Il porte en lui quelque chose de la puissance et de la majesté d'un dieu. L'issue du combat n'est pas douteuse... Le cheval, de son côté, est d'une beauté non moins haute. Il rappelle les admirables chevaux des Panathénées : il en a la noblesse, avec quelque chose de mystique qui appartient en propre à la Renaissance. Ce que Raphaël avait vu déjà de l'antiquité lui faisait pressentir ce qu'il n'en connaissait pas encore et ce qu'il devait même n'en connaître jamais. Ce cheval blanc, harnaché de rose, lancé à fond de train sur une prairie fraîche comme la jeunesse et verte comme l'espérance, serré de près par le dragon dont il sent l'haleine empoisonnée, se cabrant sous l'étreinte de son cavalier, levant la tête et les yeux au ciel, on serait tenté de dire priant et croyant, tant il semble porter en lui de ferveur et de

1. N° 369 de la *Notice des Peintures italiennes au Musée du Louvre*, par M. de Tauzia; n° 381 du catalogue de M. Villot.

2. La draperie du manteau, violemment agitée, montre l'impétuosité de la course.

poésie, n'est-il pas à la fois une réminiscence classique et une inspiration personnelle?... Le monstre n'est pas moins admirable : c'est le dragon ailé de la Fable, à la gueule de fauve, aux ailes de vampire, aux pattes armées de griffes menaçantes, avec la queue plusieurs fois

ÉTUDE POUR LE TABLEAU DE « SAINT GEORGES », PAR RAPHAËL, AU MUSÉE DU LOUVRE.
(Dessin de Raphaël du Musée des Offices.)

enroulée du python. Ne dirait-on pas, tant la peinture prend ici d'éclat et de solidité, un de ces beaux émaux du commencement du XVIe siècle, conservés dans les vitrines de notre galerie d'Apollon?... Pour fond enfin à ce tableau, un paysage aux lignes suaves et harmonieusement cadencées, frais, printanier, virginal, où les allées verdoyantes se fondent avec les lointains azurés des monta-

gnes, qui se perdent elles-mêmes dans le bleu d'un ciel lumineux et pur. Il n'est pas jusqu'à la petite figure de femme vêtue de rose et fuyant au loin, qui ne soit d'une grâce exquise et d'un sentiment délicieux... Ainsi, tout est déjà de premier ordre dans ce tableau. Sous des apparences modestes, les formes ont une fermeté d'accentuation qui est, non plus d'un élève, mais d'un maître. Quant à la couleur, limpide, transparente et d'une harmonie tempérée, elle présente une conservation que près de quatre siècles n'ont en rien compromise.

On dit que cette peinture est de 1504. C'est une erreur de date. On ajoute qu'elle est dans la manière de Pérugin. C'est une erreur de fait . Le *Saint Georges* du Musée du Louvre est de 1506. On y sent l'esprit et la main d'un peintre en libre possession de lui-même et dans sa pleine indépendance déjà.

En 1504, Raphaël, qui venait de quitter l'école de Pérugin, était encore confiné dans le monde pittoresque façonné par le maître. Il est vrai que, s'il y restait, c'était par pure déférence, et qu'il s'arrangeait de manière à y être comme chez lui. Témoin le *Sposalizio*, emprunté presque trait pour trait à Pérugin, mais revêtu d'une grâce nouvelle et transfiguré par un esprit nouveau, qui mettent le tableau de l'élève à une grande hauteur au-dessus du tableau du maître. Quant au *Saint Georges*, rien n'y sent plus l'élève, rien n'y est plus d'imitation, tout y révèle un art nouveau, semblable à un soleil levant. Raphaël s'y montre complètement affranchi, sans révolte ni violence d'aucune sorte, avec le respect et le calme qui conviennent à la force. Entre le *Saint Georges* et le *Sposalizio*, il y a tout un monde. Mettre la même date à ces deux tableaux nous paraît impossible. C'est ce qu'on a fait jusqu'ici, cependant, en disant que Raphaël avait peint le *Saint Georges* durant le très court séjour qu'il fit à Urbin au cours de l'année 1504. Raphaël accourait alors dans sa ville natale pour y rendre hommage à Guidobalde, que Jules II venait de nommer gonfalonier de l'Église et de réintégrer dans le duché d'Urbin. Le génie de la Renaissance, avec ses plus illustres représentants, s'était assis à ce foyer du plus noble des hommes et de la plus aimable des femmes. Raphaël, quoique très jeune encore, y avait trouvé sa place; mais il ne s'y attarda point. Muni d'une lettre d'Élisabeth

1. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 64 et t. II, p. 22 (édit. française). — Villot, *Notice des tableaux italiens du Musée du Louvre*, n° 381. — De Tauzia, *Notice, etc.*, n° 369. — Eug. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 117.

Gonzague pour Soderini, il se hâta vers Florence, pour y mûrir son talent au contact des plus grands artistes que l'Italie eût encore possédés.

Plaçons-nous maintenant en 1506, et regardons notre *Saint Georges*. Raphaël, après deux ans de séjour en Toscane, se retrouvait à Urbin, entouré des rayons de sa jeune gloire. La peste avait désolé l'Ombrie, et, avant d'aller au delà dans la vie, il venait revoir ses parents, ses amis, et leur faire hommage des travaux célèbres qu'il laissait derrière lui. La *Vierge du grand-duc*, la *Vierge de lord Cowper*, la *Vierge des Ansidei*, la *Vierge de saint Antoine de Padoue*, la *Vierge dans la Prairie*, la *Vierge au Chardonneret*, la *Vierge du palais Tempi*, l'avaient placé au premier rang, et il aurait pu dire à tous les siens, dès cette époque, ce qu'il écrira de Rome à l'un d'eux huit ans plus tard : « Apprenez que je vous fais honneur, à vous, à tous nos parents, et à la patrie[1]. » On sait l'accueil qu'il reçut de Guidobaldo et de la duchesse Élisabeth de Gonzague. Les plus beaux esprits de l'Italie réunis encore à la cour d'Urbin, Julien de Médicis, César Gonzague, Ottaviano et Federico Fregoso, Lodovico de Canossa, Alexandre Trivulce, Lodovico Pio da Carpi, Bernardo Accolti, Bembo, Bibbiena, Balthazar Castiglione, Émilia Pia, la duchesse de Sora, Joanna della Rovere, furent dès lors ses protecteurs et devinrent ses amis.

C'est à cette date de 1506 qu'il dut peindre le *Saint Georges* du Musée du Louvre. Le seul examen du tableau, ce qu'il y a de grandiose et de tout à fait magistral en lui, suffisent pour nous convaincre. — « C'est votre manière de voir, nous dira-t-on. Gardez-la, si bon vous semble; mais souffrez que nous ayons aussi la nôtre. — Rien de plus juste, répondrons-nous ; mais nous allons vous apporter des preuves, et vous ne nous en donnez aucune. »

Au commencement de l'année 1506, l'abbé de Glastonbury et Gilbert Talbot, ambassadeurs de Henri VII auprès de Jules II, s'étaient rendus à Urbin pour remettre à Guidobaldo les insignes de la Jarretière[2]. Raphaël, qui se trouvait alors dans sa ville natale, dut peindre aussitôt un *Saint Georges* à l'intention du roi

1. « ... vi fo honore a voi et a tutti li parenti et alla patria... » Cette lettre, datée de Rome le 1er juin 1514, fut adressée par Raphaël à son oncle maternel, Simone Battista Ciarla.

2. La nomination du duc Guidobaldo de Montefeltro dans l'ordre de la Jarretière remontait à 1504. Mais, entre cette nomination et la cérémonie d'investiture, il se passa deux ans.

d'Angleterre, l'ordre de la Jarretière, aussi bien que le royaume d'Angleterre, étant placés sous le patronage du héros légendaire. Dans ce tableau, le guerrier, qui porte la jarretière au-dessous du genou droit, fait face au monstre et le perce de sa lance[1]. La petite figure de femme, qui fuit dans les lointains de notre tableau, est agenouillée à l'arrière-plan de celui-ci... Ces deux peintures, très précieusement exécutées, sont exactement de même esprit et de même style. Il y a entre elles identité presque complète, et il n'est pas douteux qu'elles n'aient été exécutées presque en même temps. Si même vous rapprochez l'un de l'autre ces deux *Saint Georges*, vous reconnaîtrez que le plus beau des deux n'est pas celui qui porte la jarretière, et que le nôtre est plus fortement conçu, plus largement peint. Or, quand un artiste tel que Raphaël répète un de ses tableaux, c'est toujours pour en agrandir le caractère, jamais pour en amoindrir l'expression. Raphaël a donc peint notre *Petit saint Georges* après celui qu'il avait peint déjà pour le roi d'Angleterre. La date de 1506 étant certaine pour le *Saint Georges à la Jarretière*, — personne d'ailleurs ne la conteste[2], — cette date doit être également attribuée au *Saint Georges* du Musée du Louvre.

S'il vous restait le moindre doute à cet égard, regardez comparativement, au Musée des Offices, les deux dessins qui ont servi de préparation à ces deux tableaux. Ils sont de la même plume, taillée de la même manière et presque à la même heure. Vous trouverez dans l'un et dans l'autre la même ardeur juvénile et la même sûreté de main ; mais vous remarquerez une amélioration très notable dans

1. Ce Saint Georges est un peu plus petit que le nôtre. Il est signé RAPHAELLO. V. sur le harnais qui entoure le poitrail du cheval. Sur la jarretière, on lit : HONI... Le 10 juillet 1506, Balthazar Castiglione partit en ambassade pour l'Angleterre, afin d'y recevoir l'accolade au nom du duc Guidobaldo. Il emmenait avec lui toute une cargaison de présents, des chevaux, des faucons, des matières précieuses et des objets d'art, au premier rang desquels était le *Saint Georges à la Jarretière*. Combien de temps cette peinture demeura-t-elle dans la maison d'York et Lancastre? On l'ignore. Ce qui est certain, c'est que Luc Vosterman la grava en 1627 dans le Cabinet du comte de Pembroke, et que, peu de temps après, elle fit retour à la maison royale d'Angleterre. On la retrouve, en effet, sous le n° 14, dans le catalogue de la galerie de Charles Ier. Vendue 150 livres st. après la mort du roi, on la voit en 1702 dans la collection de la Noue, puis dans celle du marquis de Sourdis, et enfin dans le Cabinet Crozat. C'est là que l'impératrice de Russie, Catherine II, en fit l'acquisition. Elle est maintenant au palais de l'Ermitage.

2. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 90, t. II, p. 42. — Eug. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 226.

le dessin pour le tableau du Louvre. Ce dernier, traduit avec une énergie singulière, une pensée qui subit l'épreuve d'une exécution

ÉTUDE POUR LE TABLEAU DU « SAINT GEORGES A LA JARRETIÈRE » (MUSÉE DE L'ERMITAGE)

(Dessin de Raphaël au Musée des Offices.)

définitive[1]... Il est donc probable que Guidobaldo, ravi du tableau qu'il envoyait au roi d'Angleterre, en demanda pour lui-même

1. Les dessins pour ces *Saint Georges* touchent de très près aux admirables dessins que Raphaël fit, quelques mois plus tard, pour la *Mise au tombeau*, peinte

une répétition à Raphaël, qui, plus maître de son sujet qu'il ne l'avait été d'abord, dessina et peignit le *Saint Georges* de notre Musée. C'est donc, nous le répétons, la date de 1506 qu'il faut assigner à ce petit chef-d'œuvre. Que devint-il après la dispersion des collections réunies par les Montefeltri au palais d'Urbin? On l'ignore, jusqu'au jour où il prit place dans le cabinet de Mazarin, d'où il passa dans la galerie de Louis XIV. Dès lors, il appartint à la France [1].

Quel beau sujet de peinture que cette figure de saint Georges. Historique et légendaire à la fois, née de l'antiquité chrétienne, agrandie par le moyen âge et presque transfigurée en archange, elle ouvre à la Renaissance les horizons infinis de la terre et du ciel confondus dans une même vision!... Roi ou gouverneur de Cappadoce et martyrisé à Nicomédie sous Dioclétien, dont il avait commandé les armées, saint Georges devient aussitôt le patron des gens de guerre et le *grand saint* de l'Église grecque [2]. C'est en Orient surtout et pendant les croisades qu'il se révèle à l'Occident [3]. Saint Georges apparaît aux troupes de Robert Guiscart sous les murs d'Antioche [4], combat avec Richard Cœur de Lion à Césarée, à Jaffa et devant Ascalon [5].

en 1507 pour Atalante Baglioni. Ce tableau fut placé d'abord dans l'église des Franciscains, à Pérouse. Il est depuis longtemps dans la galerie Borghèse à Rome. Les dessins préparatoires se trouvent aux Offices, au Louvre, à Oxford et au British Museum.

1. Bailly décrit ainsi ce tableau dans son Inventaire de 1709 : « Versailles. — Petite galerie du Roy. — Un tableau représentant saint Georges, monté sur un cheval blanc, combattant un dragon. Figures de six à sept pouces, ayant de hauteur onze pouces sur neuf pouces et demi de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. » Lomazzo prétend que ce *Saint Georges* appartient à François Ier. Comment serait-il sorti de la galerie de Fontainebleau? — Lomazzo ajoute qu'il y en avait une copie dans l'église S. Vittoria, à Milan (*Trattato della pittura*, t. I, cap. VIII, p. 48).

2. Ses actes ne sont pas authentiques. Métaphraste se borne à des on-dit... Les Grecs honoraient saint Georges du titre de *grand martyr*. Constantin avait bâti une basilique sur son tombeau en Palestine. Il lui en avait élevé une aussi à Constantinople, où saint Georges avait cinq autres églises. La plus célèbre s'appelait Manganes et attenait à un monastère situé du côté de la Propontide, d'où le nom de *Bras de saint Georges* donné à l'Hellespont (V. l'*Histoire de saint Georges*, par le Dr Heylin).

3. Son culte avait pénétré dans les Gaules dès le règne de Clovis, et sainte Clotilde avait élevé des autels sous son nom. — Son office se trouve dans le *Sacramentaire* de saint Grégoire de Tours.

4. Première croisade.

5. Troisième croisade. — Les Français aussi avaient rapporté de la Terre-Sainte une dévotion particulière pour saint Georges, et possédaient quelques-unes de ses reliques, qu'on avait placées à Saint-Germain des Prés.

Le voilà désormais le vrai patron de l'Angleterre. Le Concile national d'Oxford décide, en 1222, que sa fête sera d'obligation dans tout le royaume, et l'ordre de la Jarretière, fondé par Édouard III en 1330, est placé sous son invocation... Après tant d'apparitions et de prodiges, cette figure héroïque avait pris des proportions qui dépassaient la mesure ordinaire des saints. Comme l'archange Michel, c'est le démon lui-même que saint Georges avait mission de combattre et de vaincre. Ainsi transporté dans le monde surnaturel, il s'élance, sur un cheval fougueux, contre l'ennemi du genre humain, contre Satan métamorphosé en dragon, et, nouveau Persée, il a aussi son Andromède. A l'exemple de l'antiquité, dont l'anthropomorphisme personnifiait les villes et les provinces, les eaux et les bois, la Renaissance symbolisa par une vierge la Cappadoce, arrachée par saint Georges à l'idolâtrie, c'est-à-dire à l'enfer. On voit cette vierge, tantôt priant et tantôt fuyant devant le monstre, devenir une des caractéristiques du saint[1]. Nous l'avons signalée dans le *Saint Georges à la Jarretière* aussi bien que dans le *Saint Georges* du Musée du Louvre.

Conclusion. Le *Saint Georges* du Musée du Louvre et le *Saint Georges à la Jarretière* sont congénères. Ils ont exactement le même âge. Ils appartiennent l'un et l'autre à l'année 1506.

II.

LE PETIT SAINT MICHEL.

Le duc Guidobaldo, voulant sans doute avoir un pendant au *Saint Georges*, Raphaël peignit le *Petit saint Michel*.

Porté par des ailes diaprées des plus vives couleurs, l'archange s'est élancé contre le démon, qu'il tient terrassé sous son pied triomphant[2]. Pour livrer ce combat, il a revêtu l'armure des chevaliers ; mais la cuirasse, à laquelle tient une courte cotte flottante d'un bleu vif, ainsi que les cuissards et les jambières, passées par-dessus des

1. *Caractéristiques des saints*, par le P. Ch. Cahier, t. I, page 407.

2. C'est de son pied gauche, sur lequel le corps pèse de tout son poids, que l'archange écrase la gorge du monstre, auquel il va trancher la tête à l'aide du glaive qu'il brandit de la main droite. Par un mouvement inverse, c'est la jambe droite, rejetée en arrière, qui imprime à la figure son irrésistible impulsion, tandis que la main gauche, ramenée le long du corps, tient un bouclier blanc marqué d'une croix rouge.

chausses rouges, lui sont légères et ne dissimulent rien de l'élégance de ses formes. Son corps, ainsi protégé, ou plutôt ainsi paré, est vu de profil, tandis que sa tête, tournée sur son épaule gauche, se montre de face. Coiffée d'une chevelure blonde au-dessus de laquelle flotte un nimbe d'or, elle est ravissante de jeunesse, très originale et d'une grâce plutôt florentine qu'ombrienne. Saint Michel garde son calme au milieu de l'enfer. Son cœur est trop pur pour s'effrayer des pièges de Satan. A peine une légère contraction des yeux marque-t-elle l'ardeur de la lutte et l'imminence du danger.

C'est bien, en effet, l'enfer, et l'enfer avec ses diableries dantesques, que Raphaël a réuni autour de son *Petit saint Michel;* c'est le mal sous ses apparences les plus hideuses que combat l'esprit de Dieu. Satan a pris la forme d'une hydre à cornes de bouc. Dans le râle de son agonie, il cherche encore à étreindre de sa queue le corps de l'archange. D'autres monstres, de tous côtés, arrivent à son secours, mais n'osent approcher, le voyant vaincu. Il en est un, à tête d'hippopotame, qui porte sur son dos une poule noire, à sinistre figure. D'autres oiseaux lugubres battent de leurs ailes impuissantes les ténèbres empoisonnées. Tous les démons conjurés ne prévaudront pas contre l'ange. L'Enfer est vaincu. L'âme de tout ce désordre, la puissance qui commande à tout ce chaos est foulée aux pieds par l'archange triomphant. Dans ces lieux maudits, il n'y a plus de place désormais que pour la justice de Dieu. Une clameur géante semble sortir des profondeurs infernales. Des millions de voix portent jusqu'à nous la douleur immense des damnés entrevus par Dante. A gauche, tout au fond, est le cinquième cercle, celui des colères, la cité de Dité[1], avec « ses mosquées vermeilles, comme si elles étaient « sorties de la flamme. Le feu éternel qui les brûle en dedans leur « donne cette couleur rouge que tu vois dans ce bas enfer[2]... Ses habi- « tants sont malheureux et leur foule est grande[3]... J'en vis sur les « portes plus de mille tombés du ciel comme une pluie[4]... » Les fumées qui s'élèvent au-dessus de cet incendie remplissent l'air à de telles profondeurs, que la lumière du ciel n'en peut percer l'obscurité. Devant cette fournaise, les damnés de la sixième fosse du huitième

1. *Dite,* nom de Pluton :

Noctes atque dies atri janua Ditis.

2. *Inferno,* cant. VIII, v. 70.
3. *Inferno,* cant. VIII, v. 67.
4. *Inferno,* cant. VIII, v. 82.

cercle, « ces coupables au lourd fardeau[1]... marchent et tournent à « pas lents, pleurant ensemble, remplis de douleur et de fatigue. Ce « sont les hypocrites, chargés de leurs chapes de plomb à capuchons

LE PETIT SAINT MICHEL DE RAPHAËL, AU MUSÉE DU LOUVRE.

« bas, taillées à la façon de celles que portent les moines de Cologne[2]. » Du côté opposé[3], se dresse la montagne qui domine la septième fosse du même cercle[4], dans lequel sont plongés les voleurs, « au milieu

1. *Inferno*, cant. XXIII, v. 90.
2. *Inferno*, cant. XXIII, v. 58.
3. A droite.
4. Le huitième.

« d'une effroyable masse de reptiles, de tant d'espèces différentes, « que le souvenir m'en glace encore le sang. Leurs mains étaient liées « par derrière avec des serpents, et ceux-ci, formant des nœuds par « devant, leur fourraient dans les reins leurs queues et leurs têtes [1]. » On compte, au loin, quatre de ces malheureux, dans lesquels le poète a reconnu quatre de ses compatriotes : Agnolo Brunelleschi, Buvio dei Abbati, Puccio Sciancato et Cianfa dei Donati. Au-dessus de cette partie de l'enfer, apparaît le vide lumineux du ciel, apportant au milieu des ténèbres, avec sa lumière bleue, des rayons d'espérance.

Tel est ce tableau, intéressant jusque dans ses moindres détails. Traité presque comme une miniature, il démontre une grande force; peint avec une extrême délicatesse, il donne l'impression d'une chaude harmonie. C'est à peu près la même exécution que celle du *Saint Georges*. Je lui préfère, cependant, et de beaucoup, ce dernier. La figure de l'archange, toute charmante qu'elle est, n'a pas l'extrême élégance, non plus que la grandeur et la liberté d'allure de la figure du saint. Celui-ci est conçu d'une manière plus large, d'une façon plus abstraite; il est à lui seul tout le tableau et l'on ne voit pour ainsi dire rien en dehors de lui. Le *Petit saint Michel*, au contraire, n'est, à vrai dire, qu'un tableau épisodique. On vient de voir combien Raphaël, en le peignant, s'était préoccupé du poème de Dante, et je crois la poésie dantesque assez inaccessible à la peinture. Douze ans plus tard, Raphaël peindra le *Grand saint Michel* avec l'ampleur et la majesté qui lui conviennent, en ne s'inspirant alors que de l'idée abstraite personnifiée par cette mystérieuse et superbe figure.

Nous avons établi la date de 1506 pour le *Petit saint Georges*. Le *Petit saint Michel* ayant été peint presque en même temps, la même date lui convient aussi. C'est encore du cabinet de Mazarin que cette peinture a passé dans la collection de Louis XIV, et c'est de la petite Galerie du roi à Versailles qu'il est venu au Musée du Louvre [2].

1. *Inferno*, cant. XXIV, v. 82.

2. Voici la description de Bailly (1709) : « Un tableau représentant un saint Michel combattant des monstres. Figure de six à sept pouces. Ayant de hauteur onze pouces et demi sur neuf pouces et demi de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. — Versailles. Petite galerie du roy. » — Ce tableau est peint sur le bois d'un damier. On voyait encore les traces de ce damier sur le revers du panneau, avant qu'on y ait appliqué une couche épaisse de couleur à l'huile comme moyen de préservation. — Félibien prétend que ce *Petit saint Michel* avait été acheté par François Ier, mais rien ne justifie cette assertion; tout tend, au contraire, à la contredire. — Un dessin, pour ce tableau, se trouvait dans le cabinet Crozat.

III.

LE GRAND SAINT MICHEL.

Nous voici au moment où la Renaissance italienne va dire à Rome presque son dernier mot. Léon X, qui entend au dehors gronder l'invasion, s'est mis sur les bras, dans son propre domaine, une méchante affaire. Ne pouvant tailler des principautés pour sa propre famille dans le royaume de Naples que se disputaient le roi de France et le roi d'Espagne, il a dépouillé François-Marie della Rovere du duché d'Urbin et en a donné l'investiture à son neveu Laurent de Médicis. Mais, pour s'enrichir, il ne suffit pas — fût-on pape — de prendre le bien d'autrui, il faut pouvoir le garder. Or, François-Marie n'était pas homme à se laisser faire, et il a reconquis son domaine. Pour l'en déposséder à nouveau, il fallait l'appui du roi de France, et il s'est agi de le gagner à une détestable cause. Laurent de Médicis s'est alors rendu lui-même auprès de François Ier, et, comme arguments suprêmes, il lui a offert deux tableaux de Raphaël : le *Grand saint Michel* et la *Grande sainte Famille*[1]. Ces tableaux sont signés et datés de 1518[2]. Ils étaient l'un et l'autre munis de deux volets doublés de velours vert à l'intérieur et peints extérieurement d'arabesques rehaussés d'or[3]. Goro Gheri et Baldassare Turini, chargés de les expédier en France, allaient les envoyer par mer jusqu'en Provence (c'était le moyen de transport le plus commode et le moins coûteux), quand Léon X intervint et ordonna de les faire voyager par voie de terre. Le pape avait présent à la mémoire le récent naufrage du *Spasimo*[4] et ne voulait pas exposer ces nouveaux

1. Le *Grand saint Michel,* auquel Raphaël travaillait déjà le 28 mars 1517, était terminé le 27 mars 1518. Raphaël, ne pouvant tenir les promesses qu'il avait faites au duc de Ferrare, lui envoya le carton de ce tableau. Il y joignit le portrait de Jeanne d'Aragon. Ces deux cartons sont perdus. — On lit, sur le bord du vêtement de l'archange : RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT. M.D.X.VIII.

2. Le portrait de Jeanne d'Aragon, sans avoir été joint à l'envoi de ces deux tableaux, fut commandé aussi vers cette époque par Laurent de Médicis à l'intention de François Ier.

3. L'inventaire de Bailly (1709-1710) fait encore mention de ces volets, qui ont disparu.

4. Ce tableau avait été peint, en 1517 aussi, pour le monastère de *Santa Maria dello Spasimo* ou *Spasmo,* appartenant aux Olivétains de Palerme. Le vaisseau qui

chefs-d'œuvre aux hasards d'une traversée[1]. Les deux tableaux, chargés à dos de mulets, arrivèrent à Florence le 8 juin 1518, à Lyon à la fin du même mois, et à Fontainebleau quelques jours après. Ils apparurent aux yeux charmés du roi dans tout leur éclat, dans toute leur fraîcheur, tout chauds encore des dernières caresses de pinceau que Raphaël venait de leur donner[2].

Douze ans auparavant, en 1506, Raphaël, nous l'avons vu, s'était essayé à peindre un petit saint Michel. En 1518, c'est bien le grand saint Michel qui se révèle à lui... Qu'est-ce que l'archange Michel, et comment se trouvait-il spécialement désigné pour un tableau destiné au roi de France? L'archange Michel est le premier, presque le roi des anges, et l'exécuteur par excellence des ordres de Dieu. Placé dans les hauteurs les plus inaccessibles du paradis dantesque, il n'en descend que pour les grandes causes. Il représente la majesté divine dans le Buisson ardent, dérobe le corps de Moïse que Satan proposait sur le Sinaï à l'adoration des Israélites, soutient Daniel durant la persécution d'Antiochus, vient au secours des Machabées, apparaît au prophète Zacharie dans la soixante-dixième année de la captivité de Babylone, offre à Dieu les prières de tous les saints dans l'Apocalypse de saint Jean[3]. L'Église grecque lui avait élevé des temples sans nombre[4], et dès l'antiquité chrétienne, son culte avait pris un éclat extraordinaire dans l'Église romaine. Quand on a visité Manfredonia[5], sur l'Adriatique, et gravi le Gargano jusqu'à *Monte-Sant' Angelo*, on se trouve au point même où il fit sa première apparition en Occident, et c'est encore aujourd'hui le lieu d'un immense pèleri-

le portait fit naufrage. Tout périt, corps et biens. La mer, cependant, respecta le *Portement de croix*. La caisse qui le contenait surnagea et arriva presque saine et sauve jusqu'à Gênes, d'où elle fut réembarquée pour Palerme (Voy. les *Vierges de Raphaël*, t. II, p. 269).

1. 17 mai 1518. « J'apprends, écrit Goro Gheri, que Notre Seigneur veut que ces peintures aillent par terre. Qu'on fasse donc selon le bon plaisir de Sa Sainteté. »

2. On a prétendu, mais à tort, que le *Grand saint Michel* fut commandé à Raphaël par Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, frère de l'amiral Bonnivet. D'après le Père Dan (*Trésor des merveilles de Fontainebleau*), ce serait Clément VII qui en aurait fait don à François Ier. Les témoignages les plus authentiques prouvent que ce fut Léon X, par l'intermédiaire de Laurent II de Médicis, et que l'expédition eut lieu en 1518.

3. Apoc. VIII, 3, 4.

4. Dans la seule ville de Constantinople, quinze églises lui étaient consacrées, et elles étaient toutes de fondation impériale (Du Cange, *Descrip. Constantinop.*).

5. La ville de Manfred.

nage. Mais nulle part il ne se prodigua comme dans notre vieille France. L'an 709, il apparaît à saint Aubert, évêque d'Avranches, sur un rocher de la côte normande, aux confins de la Manche et de

LE GRAND SAINT MICHEL DE RAPHAËL, AU MUSÉE DU LOUVRE.

l'Océan. Un temple de Jupiter s'y élevait jadis. Une abbaye fameuse y fut construite alors, et le Mont-Saint-Michel demeura pendant des siècles le sanctuaire préféré de l'archange. La foi naïve et robuste du moyen âge le voyait et le revoyait sans cesse à travers les nuées

diffuses qui se meuvent au fond de la baie. Les yeux s'habituaient à distinguer dans ces brumeux mirages de vraies formes humaines, rendues géantes et montant jusqu'au ciel à travers l'immensité de la grande mer. L'archange planait de là sur la France tout entière, sans l'abandonner jamais durant les mauvais jours, intervenant de sa personne quand elle semblait ruinée et qu'on la croyait perdue. C'est lui qui occupe la première place dans les visions de Jeanne d'Arc. Il commande aux apparitions qui ordonnent à l'héroïque vierge de sauver son pays; il fortifie son cœur et il arme son bras, combat avec elle et la rend invincible. Dans la victoire comme dans le martyre, il est inséparable de notre grande sainte, et il emporte avec lui quelque chose de l'amour que nous gardons pour elle... Le 1er août 1469, Louis XI avait institué l'ordre de Saint-Michel, avec cette devise : *Immensi tremor Oceani*. L'archange, « qui faisait trembler l'immense Océan » devenait donc, pour les ordres royaux de la France, ce que saint Georges était, depuis cent trente-neuf ans déjà, pour les ordres royaux de l'Angleterre. Il faudrait relire ici le préambule de l'ordonnance de cette institution. En voici les premières lignes : « Nous, à la gloire et louange de Dieu nostre créateur tout puissant, et révérence de sa glorieuse Mère, et commémoration et honneur de Monsieur sainct Michel Archange, premier chevalier, qui pour la querelle de Dieu victorieusement batailla contre le Dragon, ancien ennemy de nature humaine, et le trébucha du ciel; et qui, au lieu et oratoire appelé Mont Sainct Michel, a toujours seurement gardé, préservé et défendu, sans estre pris, subjugué, ne mis ès mains des anciens ennemis de nostre Royaume... » N'est-ce pas là le texte même qui allait inspirer Raphaël, et ne devait-on pas être le bienvenu auprès de François Ier, quand on lui apportait l'image du grand protecteur de la France peinte de la main du plus grand des peintres?... Regardons ce tableau.

La scène se passe au milieu d'un désert encombré de rochers, dont les fissures laissent apercevoir les flammes de l'enfer. Saint Michel, le chevalier divin et le modèle par excellence du parfait chevalier, est descendu du ciel pour combattre Satan. Soutenu dans les airs par le balancement de ses ailes, il lui a suffi de toucher de son pied le démon, pour le terrasser et le vaincre [1]. Il est vu de face.

1. C'est de son pied droit que l'archange touche l'épaule gauche du démon. Sa jambe gauche est rejetée en arrière. — L'image est retournée dans la gravure que nous avons empruntée au Recueil de Landon (N. D. L. R.).

Vêtu d'une tunique courte et d'une armure d'or [1], qui dégagent le cou et découvrent complètement les bras et les jambes [2], il tient de ses deux mains la lance dont il va frapper l'ennemi du genre humain. Une longue écharpe bleue, dont les plis harmonieux flottent au gré des vents, ajoute à l'élégance aérienne de cette noble figure. La tête, coiffée de cheveux blonds qui s'agitent comme des flammes, rayonne d'une éternelle jeunesse. Aucun effort n'en contracte les traits; sa sérénité est immuable. Le geste est plein d'aisance et d'une souveraine grandeur. Le héros céleste est dans toute l'ardeur du combat, ou plutôt dans tout l'éclat de la victoire, et cependant rien ne vient troubler le calme de ses formes. Sa force est irrésistible; on le voit, sans que la moindre contraction musculaire soit nécessaire pour la faire sentir. Les deux grandes ailes, dont l'une se dresse verticalement au-dessus de la tête et dont l'autre s'étend presque horizontalement au niveau de l'épaule gauche, mêlent l'éclat des plus riches couleurs à l'apparition angélique. On dirait des pierres précieuses jetées à profusion autour du divin chevalier... Quant au démon, il est couché à terre, à plat ventre, se tordant et râlant dans une rage impuissante. Sa tête haineuse et monstrueuse grince des dents en se tournant vers l'archange, qu'il menace encore de ses yeux flamboyants. Son corps robuste et difforme est nu; Raphaël, à l'aide d'un raccourci savant, en a très habilement dissimulé l'horreur. Ses épaules sont armées de grosses ailes massives et cornues, faites pour le porter dans les sombres abîmes. Les doigts de ses mains et de ses pieds sont armés de griffes. Une longue queue part du bas de son dos et s'enroule entre ses jambes, qui battent douloureusement le rocher gardien de l'enfer... Tout au fond et au delà des nudités désolées de ce désert, la riante nature reprend ses droits. La campagne, verdoyante et rafraîchie, confine à la mer sous un horizon de ciel bleu... L'effet de cette peinture est saisissant. Le beau et le laid, le bien et le mal, le vrai et le faux, se livrent un suprême combat. Voilà l'idée exprimée par Raphaël avec une rare éloquence. Quel admirable contraste entre saint Michel et Satan! Quel magnifique triomphe de l'ange de lumière sur l'ange des ténèbres [3]!

Parmi les peintures de Raphaël il en est peu qui aient subi d'aussi

1. Une cuirasse d'écailles d'or recouvre la poitrine. Une épée est suspendue au ceinturon qui entoure la taille.

2. Les jambes nues sont chaussées de cothurnes de fantaisie qui laissent voir l'extrémité des pieds.

3. Voici comment le *Grand saint Michel* est décrit dans l'Inventaire de Bailly

mauvais traitements. En 1518, Raphaël était, depuis trois ans, architecte de la basilique de Saint-Pierre et du palais Vatican. Il avait par surcroît, depuis un an déjà, la direction des antiquités et des fouilles. Léon X en avait fait une sorte de surintendant des beaux-arts. Rome antique et moderne lui étaient confiées, presque soumises, ce qui ne l'empêchait pas de rester peintre avant tout, témoin les *Sibylles* et les *Prophètes* de l'église de la *Pace*, les *Cartons pour les Tapisseries du Vatican*, le *Zodiaque* pour la chapelle d'Augustin Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, la *Sainte Cécile*, la *Vision d'Ézéchiel*, le *Portement de croix*, la *Visitation*, etc., etc. Son invention était intarissable et son imagination de plus en plus féconde; mais il ne pouvait plus guère peindre lui-même entièrement les nombreux tableaux qui lui étaient commandés. Après les avoir composés, en avoir dessiné les principaux éléments d'après la nature et surtout d'après « une certaine idée » qui le hantait sans cesse, il les faisait ébaucher et quelquefois peindre presque entièrement par ses élèves, se bornant à y donner la dernière main, à y mettre l'accent décisif et toujours reconnaissable de son propre génie. Malheureusement, ces délicatesses suprêmes étaient peintes à l'aide de couleurs légères et fragiles; elles se réduisaient même peut-être à de simples glacis, superficiellement appliqués sur des dessous solidement établis. Dès lors, sous l'action du temps, des lavages et des restaurations, ce qui était du maître a plus ou moins disparu, et ce qui était de l'élève est resté. On doit tenir grand compte de cette observation quand on regarde les tableaux qui appartiennent aux dernières années de la vie de Raphaël [1].

Jules Romain a pris la plus grande part à l'exécution du *Grand saint Michel*, cela n'est pas douteux. Il y avait mis les duretés de son pinceau; mais sur ces colorations lourdes et opaques, le maître avait jeté sans doute le voile harmonieux de son propre coloris. Ce voile malheureusement s'est bien vite envolé [2]. Soit que ce tableau

(1709) : « Un tableau représentant saint Michel tenant une lance pour terrasser Lucifer qui est sous ses pieds. Figures grandes comme nature. Ayant de hauteur huit pieds deux pouces sur quatre pieds dix pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Avec deux volets doublés de velours vert peints d'ornements de rehaussé d'or. — Versailles. Grand appartement du Roy. »

1. Même à cette époque, cependant, on peut citer encore certaines peintures entièrement faites de la main de Raphaël, la *Vierge de Saint-Sixte* et le *Joueur de violon*, par exemple

2. Les contemporains de Raphaël dénonçaient déjà la couleur enfumée de ce tableau (Lettre de Sébastien del Piombo à Michel-Ange).

ait souffert durant le voyage de Rome à Fontainebleau, soit qu'il ait été mal soigné dès son arrivée en France, une première restauration devint nécessaire dès l'année 1530, et c'est à Primatice qu'elle fut confiée. Ce travail était de peu d'importance sans doute, si l'on en juge par la très minime somme dont on le paya. Les *Comptes des bastiments royaux* nous disent qu'il ne s'agissait que d'un lavage et d'un nettoyage de vernis [1]... A la fin du siècle suivant, ces mêmes *Comptes royaux*, nous révèlent une nouvelle restauration, très importante cette fois, à en juger aussi par ce qu'elle coûta. En 1530, Primatice avait reçu *onze livres*, pour avoir remis en bon état quatre tableaux de Raphaël ; en 1685, le peintre Guelin recevait *deux mille deux cent dix-huit livres, six sous et huit deniers*, « pour avoir rétabli le (seul) tableau de saint Michel [2] ». Ce mot *rétabli* donne à songer, me paraît effrayant. *Rétablir* un tableau ! N'est-ce pas le remettre en l'état où l'on suppose qu'il a dû être primitivement ? Voit-on, dans un temps où la pensée de Raphaël était si mal comprise déjà, le sieur Guelin chargé d'une pareille besogne ? Poussin lui-même, s'il eût encore vécu, y aurait à peine suffi, et il eût peut-être reculé devant elle. De cette époque, certainement, datent les premiers repeints, c'est-à-dire les premières et graves altérations. Il y avait dans l'air, en ce temps-là, quelque chose de pompeux et de théâtral. On en vivait sans le savoir. Les saints étaient en représentation dans leurs églises, comme les grands de la terre dans leurs palais. Ne semble-t-il pas qu'un peu de cette solennité officielle ait rejailli sur le *Grand saint Michel?* Le peintre obscur, chargé de le *rétablir*, ne l'a-t-il pas, à son insu sans doute, accommodé en quelque sorte au goût du jour ? La simplicité grandiose que Raphaël y avait mise n'en a pas été totalement effacée, mais elle en a été singulièrement obscurcie. Ce tableau fut alors placé au-dessus du trône de Louis XIV et y fit, malgré tout, bonne figure [3]... Le XVIIIe siècle, à son tour, allait le remanier aussi.

1. « Donné la somme de onze livres à Francisque Primadice de Bonllongne, le peintre, pour avoir vaqué, durant le mois d'octobre 1530, à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux appartenant au Roy, de la main de Raphaël d'Urbin, a savoir : le *Saint Michel*, la *Sainte Marguerite*, la *Sainte Anne* (lisez la *Grande sainte Famille*) et le *Portrait de la reine de Naples* (Jeanne d'Aragon). » (Voy. la *Renaissance des Arts à la cour de France*, par le comte Léon de Laborde, p. 33).

2. « Du 8 may 1685. Reçu du s. du Metz 2,200 livres pour délivrer au nommé Guelin, peintre, pour avoir rétabli le tableau de saint Michel, de Raphaël, pour le service de Sa Majesté, et 18 l. 6 s. 8 d. pour les taxations, cy 2,218 : 6 : 8. »

3. Félibien, t. III, p. 83.

En 1753, des soulèvements s'étant produits dans la peinture, il fallut la transporter de son panneau sur toile [1]. Il est à croire que l'opération fut mal conduite, puisqu'on fut obligé de procéder à un rentoilage en 1776 [2]. Celui-ci fut fait assez malencontreusement aussi pour qu'on dût le recommencer en 1800 [3]... Notre XIXe siècle, enfin, devait être sans plus de ménagements pour ce *Grand saint Michel*. Vers 1850, M. Frédéric Villot procéda à une restauration qui mit toutes les autres à découvert. Tous les repeints des siècles précédents apparurent alors. Sous l'accumulation des vernis colorés qui les recouvraient, on ne les apercevait guère; on fut forcé désormais de les voir, et l'on s'en prit à celui qui les avait mis à nu [4]. On rejeta sur M. Villot toutes les responsabilités. Il avait été surtout imprudent. Il paya pour les vrais coupables, qui étaient depuis longtemps hors d'atteinte.

Le *Grand saint Michel* occupe une place d'honneur dans le Salon Carré du Louvre, et, malgré tous les outrages que lui ont prodigués le temps et les hommes, il garde, de sa noblesse native, quelque chose d'admirable. On parle de le déposséder de son rang, et nous regretterions qu'on donnât suite à cette idée, car il appartient à la fois à l'histoire de l'Art et à l'histoire de France. Vasari parle de cette peinture avec éloges, et elle marque les origines de notre Galerie. Voilà trois cent soixante et onze ans qu'elle jouit dans notre pays d'une légitime réputation. On se rappelle, en la regardant, l'accueil que lui fit à Fontainebleau le roi François Ier, au milieu d'une cour éprise de l'Italie depuis vingt-quatre ans déjà. On se souvient aussi de Versailles au temps de sa splendeur, et l'on y revoit Louis XIV, trônant sous la protection de l'archange. Exilé de ces résidences royales, le *Grand saint Michel* a trouvé asile dans notre vieux Louvre, transformé en un incomparable Musée. On ne pouvait rêver pour lui un meilleur sort, et l'on a fait justice en lui faisant honneur.

A. GRUYER.

1. Ce fut Picault père que l'on chargea de ce travail.
2. Ce premier rentoilage fut confié à Haquin.
3. On s'adressa à Picault fils pour ce second rentoilage.
4. C'est sur la figure de Satan qu'ont porté les repeints les plus fâcheux.

Watteau del. Héliog. Dujardin

ÉTUDES DE TÊTES

Dessin à la sanguine relevé de crayon noir et de craie — Musée du Louvre.

L'EXPOSITION HISTORIQUE

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE

Au moment où paraîtra ce numéro de la *Gazette*, les derniers préparatifs de l'Exposition universelle toucheront à leur fin : il ne manquera pas un boulon à la tour Eiffel, ni à la Galerie des Machines; les objets d'art, triés par un jury jaloux du bon renom de la France, seront accrochés, époussetés, étiquetés; les restaurants cosmopolites exhiberont sur toute la ligne leurs devantures multicolores et prépareront leurs menus bizarres; les discours officiels n'attendront qu'un signal pour s'envoler vers l'imprimerie du *Journal Officiel;* les hôtels regorgeront de curieux accourus des pays les plus lointains; tout, en un mot, attestera qu'une fois de plus, la France aura été prête au rendez-vous qu'elle a donné au monde. En revanche, rien, au Champ de Mars ou au Trocadéro, ne rappellera que ce prodigieux déploiement de l'activité nationale a pour origine la célébration du centenaire de 1789.

Frappée de cette indifférence, dont nous n'avons pas ici à rechercher la cause, la Société de l'histoire de la Révolution française,

fondée il y a un an à peine, a entrepris, avec ses seules ressources et sans autre appui officiel qu'une large subvention du Conseil municipal, ce que le gouvernement n'a pas cru devoir faire. La direction des Beaux-Arts a gracieusement mis à sa disposition la salle des États au Louvre, de superbes tapisseries du Garde-Meuble et un certain nombre de vitrines. L'organisation de l'exhibition a été confiée à M. Fernand Calmettes qui, sans parler de son double talent de peintre et d'écrivain, avait fait preuve des qualités les plus pratiques en 1885 lors de l'exposition d'Eugène Delacroix. M. Étienne Charavay lui a prêté le concours de sa réelle érudition et des richesses autographiques et iconographiques dont le dépôt, singulièrement accru depuis, lui a été transmis par son père. D'autres membres de la Société ont provoqué les libéralités des principaux curieux de Paris et de tant d'efforts désintéressés est sortie l'Exposition inaugurée le 18 avril par M. le Président de la République.

Si l'on ne savait à quel point les passions politiques divisent les hommes et accentuent, de génération en génération, les malentendus, on pourrait s'étonner à bon droit qu'un siècle se soit écoulé avant qu'on osât tenter ce que la Société vient d'accomplir. La Révolution n'est pas seulement dans notre histoire un fait d'une incalculable portée, elle offre au point de vue pittoresque ou plastique des surprises et des curiosités en quelque sorte inépuisables, car elle a tout marqué de sa forte empreinte, aussi bien les allégories les plus métaphysiques que les objets les plus usuels. De cette fièvre de rénovation, de cette foi sincère dans un progrès à la fois immédiat et indéfini, du spectacle entrainant ou terrible que la rue offrait chaque jour, de ce constant appel aux instincts les plus nobles et les plus vils de l'âme humaine, des incertitudes poignantes du lendemain, des fibres vibrantes d'un patriotisme exalté jusqu'à la folie et jusqu'au crime, devait naître un art profondément personnel, spontané, vivant. Cet art attend encore ses historiens : la voie leur a été tracée par Jules Renouvier dont, en dépit de ses lacunes, le livre, brusquement interrompu par la mort, reste le *vade mecum* de tous ceux qu'attire le même sujet et qui se sont efforcés de le traiter après lui. M. Champfleury, M. Grand-Carteret ont apporté à l'étude de la céramique et de la caricature révolutionnaires de précieuses contributions; mais, pas plus que Millin et Michel Hennin qui, au début du siècle, se sont efforcés de classer et de décrire les types numismatiques et monétaires de la même période, ces pionniers de la première heure n'ont défriché jusqu'au tuf un champ dont il

est presque impossible de déterminer la profondeur et l'étendue. L'Exposition historique, en bénéficiant de ces recherches, a précisément pour but de montrer que dans toutes les branches de la

EXÉCUTEUR DES JUGEMENS Criminels.

TRIBUNAL

RÉVOLUTIONNAIRE.

L'EXÉCUTEUR des Jugemens Criminels ne fera faute de se rendre aujourd'hui 15 Germinal

à la maison de Justice de la Conciergerie, pour y mettre à exécution le Jugement qui condamne Bonet, Rabaut

à la peine de mort. L'exécution aura lieu à deux heures de ~~matin~~ soir sur la place de la révolution de cette ville.

L'ACCUSATEUR PUBLIC.

A. Q. Fouquier

Fait au Tribunal, le 15 Germinal l'an second de la République Française.

FAC-SIMILÉ DE L'ORDRE D'EXÉCUTION DE RABAUT-SAINT-ÉTIENNE.

(Collection de M. Étienne Charavay.)

Révolution l'inédit et l'inconnu sont plus considérables qu'on ne le pense. La raison en est fort simple : ce que les influences politiques et religieuses, qui ont tant contribué à la destruction de la majeure

partie de ces objets, a épargné est resté enfoui dans des armoires longtemps closes ou exposé à des intempéries fatales. Nombreuses sont les familles qui ont anéanti de leurs propres mains des vestiges importuns ou odieux; plus nombreuses encore celles qui ont renié toute attache avec ce passé et qui ne se soucient point qu'on l'éveille; mais, à la longue, les scrupules s'apaisent, le point de vue change, le respect fait place à l'indifférence, la vanité même s'en mêle et l'on exhume aujourd'hui ce qu'on aurait caché il y a trente ans.

A défaut des collections Laterrade, Hennin, Liesville, Turgot, aujourd'hui dispersées ou fondues dans des établissements publics, il s'est formé des collections moins nombreuses sans doute, mais d'autant plus précieuses que leurs possesseurs se sont attachés à des spécialités. Si le temps est loin encore où l'on pourra sérieusement songer à créer ce Musée de la Révolution auquel des esprits plus généreux que pratiques ont plusieurs fois songé, des exhibitions de la nature de celle-ci sont un acheminement vers le but entrevu en 1850 par Michelet [1] et tout récemment par M. Chassin.

Pour cette fois, la Société de l'Histoire de la Révolution s'est bornée à organiser une sorte de promenade chronologique à travers la période qui s'étend du 5 mai 1789 au 18 brumaire an VIII et elle a distribué en conséquence le local qu'on lui a prêté.

Après avoir franchi le vestibule du rez-de-chaussée sobrement décoré de bustes des précurseurs (Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, Franklin, etc.) et de quelques tableaux et estampes de la même période, on gravit deux étages et on pénètre dans l'immense salle coupée de cloisons correspondant aux grandes divisions de la Révolution elle-même : Royauté légitime, Assemblée constituante, Législative, Convention, Directoire, Consulat. D'autres panneaux sont réservés à l'art, à la céramique, au théâtre, aux hommes de guerre, etc. Les niches ménagées au bas des hautes fenêtres qui éclairent la salle, ont également reçu un nombre considérable de portraits, d'estampes et d'autographes afférents aux mêmes divisions. Au centre de la salle, une large allée décorée des soixante guidons de la garde nationale parisienne, reproduits avec une scrupuleuse fidélité par M. Maurice Leloir, conduit le visiteur au pied d'un autel de la Patrie, dont l'agencement et l'ornementation sont dus à M. Calmettes, et que surmonte un faisceau de drapeaux tricolores. Sur la cimaise qui borde les deux côtés du cul-de-four, des

1. *Histoire de la Révolution* (éd. de 1869), tome V, page 37.

bustes de personnages politiques et de généraux fournis par l'atelier de moulages du Louvre et entre lesquels alternent des couronnes d'or, font au-dessus des tons rompus de la tapisserie le plus harmonieux effet.

Dans l'espace laissé libre par les cloisons latérales et de chaque côté de l'autel de la Patrie, des vitrines plates ou droites renferment la curieuse collection Fabre de Larche (médailles, monnaies, jetons, insignes, tabatières, boucles d'oreilles, éventails, miniatures, physionotraces, cartes civiques, etc.), et d'autres envois similaires. Enfin, au centre de l'allée médiane, une autre vitrine plus luxueuse montre le glaive de directeur, la montre, le cachet et divers menus objets provenant de Lazare Carnot. Ils ont été confiés par son petit-fils à la Société dont il a bien voulu accepter la présidence après la mort de son père.

A défaut d'un catalogue méthodique, que le temps n'a pas permis de rédiger, mais qui paraîtra ultérieurement, une notice sommaire met le visiteur en mesure de se guider à travers l'exposition. Il suffira ici de signaler au passage les objets les plus dignes d'attirer l'attention.

Dans le vestibule, consacré à la famille royale, outre les bustes bien connus de Louis XVI, de Marie-Antoinette et de Mme Élisabeth, voici des esquisses et des portraits (collections P. Marmottan et Moreau-Chaslon) du Dauphin et des frères du roi. Je laisse aux iconographes de profession le soin de déterminer la valeur historique de ces effigies, mais il faut recommander aux délicats une vive et gracieuse ébauche de Fragonard et un portrait de jeune garçon aux longs cheveux. Quel qu'ait été le modèle, la peinture est excellente. Les défenseurs de Marie-Antoinette, ou ceux qui se contentent d'admirer son courage dans l'infortune et devant la mort trouveront peut-être que la part faite à la reine est assez mince : qu'ils veulent bien songer qu'une collection vraiment complète de ses portraits remplirait à elle seule la moitié de la salle.

A peine a-t-on franchi la baie ouverte à droite du visiteur que le drame commence.

Les historiens modernes auront beau entasser les preuves, aligner des chiffres, opposer des documents aux traditions, la prise de la Bastille reste la grande date de notre émancipation politique. Ainsi qu'il arrive parfois dans le recul de la perspective historique, cet assaut livré à des invalides par des bandes à peine armées et encore moins disciplinées, et qui eut pour résultat la délivrance de neuf pri-

sonniers, dont deux ou trois faussaires, est mille fois plus important par ses conséquences que d'autres batailles autrement formidables. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de retrouver ici de nombreuses représentations du monument, de sa destruction et même de ses hôtes forcés. M. Stéphane Bourgeois, possesseur des reliques de Latude, a prêté non seulement ses échelles de corde et de bois, ses outils, les débris de ses vêtements, mais ce qui vaut mieux, le grand portrait peint par Vestier et qui, exposé au Salon de 1789, effectue au bout d'un siècle sa rentrée provisoire au Louvre. Une grande gouache de Thévenin (collection Sardou), deux tableaux de Demachy (collection Destailleur) montrent tour à tour l'attaque furibonde des avant-postes de la Bastille, le massacre de de Launay et la démolition des tours maudites par les bandes de Palloy. Au-dessus une autre composition de la plus franche naïveté (collection Champfleury), constitue le certificat de civisme que le citoyen Cholat, l'un des vainqueurs de la Bastille s'était décerné à lui-même et à l'aide duquel il sollicitait les libéralités de la Constituante. Un portrait de Bailly par Siffrein Duplessis (collection Eud. Marcille), un charmant tableautin de Debucourt (les Apprêts de la Fédération), appartenant à M. Raffet fils, suffiraient à nous avertir que nous sommes encore ici dans cette période d'enthousiasme ingénu et de verbosité pompeuse ou attendrie qui caractérisent toutes les brochures, tous les discours, toutes les motions du temps; et il n'est pas jusqu'à la physionomie, alors poupine et souriante, dans son rochet bleu, du futur évêque d'Autun (collection Marmottan) qui ne contribue à entretenir cette fugitive illusion.

Tout autre est l'impression que cause la travée suivante. Nous voici en pleine Terreur. Sur ce panneau sont alignés divers ordres d'exécution (entr'autres celui de Rabaut-Saint-Étienne, reproduit ici même), tous signés de Fouquier-Tinville ou de ses substituts (collection Étienne Charavay) et des estampes contemporaines ou modernes exhibant dans leur lugubre monotonie les derniers moments des condamnés fameux, ou le fonctionnement de la guillotine. L'autre panneau, dévolu aux « trois martyrs de la liberté » (*Le Peletier de Saint-Fargeau, Marat, Chalier,*) a pour centre le Marat dans sa baignoire offert par M. Paul David au Musée de Reims et prêté par celui-ci.

Depuis la publication de la petite notice de M. J. L. David sur le chef-d'œuvre de son grand-père [1] et après le débat soulevé plus récem-

1. *Notice sur le Marat de Louis David, suivie de la liste de ses tableaux dressée par lui-même,* Imp. Jouaust, 1867, in-24, 43

LE PELLIER DE SAINT-FARGEAU, PAR LOUIS DAVID.

(Fac-similé de l'épreuve unique de la gravure d'A. Tardieu, conservée au Cabinet des Estampes.)

ment par la présence aux portraits du siècle (1885) d'une copie que son propriétaire tenait pour l'original, le doute n'est plus permis sur l'authenticité respective de ces toiles fameuses. Tout en félicitant la Société et en remerciant la ville de Reims de ce prêt généreux, il nous est impossible de ne pas songer à cet autre chef-d'œuvre, — *Le Peletier sur son lit de mort*, — exactement contemporain de celui-ci, peint par David aux mêmes heures de sombre exaltation et que personne, pas même ses descendants, ne peut se flatter d'avoir vu. Un fragment du journal intime de E.-J. Delécluze, publié par la *Revue de l'art français*, a ramené récemment l'attention sur ce tableau et sur son étrange destinée. En résumant ici ce qu'on en sait, ce sera d'autant moins sortir de notre sujet que la *Gazette* est en mesure de placer sous les yeux de ses lecteurs le fac-similé du seul vestige actuellement connu de ce tableau et qu'elle en a communiqué une épreuve à l'Exposition.

Le 29 mars 1793, David offrait son tableau à la Convention, qui en agréait l'hommage et ordonnait, outre l'impression du discours prononcé par le peintre, l'exécution d'une gravure dont elle lui laissait le soin de désigner l'auteur. Quelques mois plus tard, le *Marat* était accepté dans les mêmes conditions et les deux toiles furent placées dans la salle des séances dont, aux termes du décret du 24 brumaire an II, elles ne pouvaient être retirées « sous aucun prétexte par les législatures qui suivront ». Quinze mois plus tard, un autre décret stipulait, au contraire, que la sépulture au Panthéon ou tout autre honneur de cette nature ne pourrait être décerné à un citoyen que dix ans après sa mort. En conséquence, et sur sa réclamation, les deux tableaux furent rendus à David qui les conserva dans son atelier jusqu'en 1816. Le Peletier de Saint-Fargeau avait laissé une fille unique, Mme de Mortefontaine, très soucieuse d'effacer, autant qu'il était en son pouvoir, le souvenir du vote de son père et de sa glorification posthume. Elle avait donc racheté de David ou de son fils le dessin qui avait servi à la composition peinte, ainsi que la planche commencée par P.-A. Tardieu d'après le tableau et enfin le tableau lui-même qui lui fut cédé à un très haut prix et sous une double clause : Les héritiers de David consentaient à ce que Mme de Mortefontaine fît effacer le glaive suspendu au-dessus du cadavre et l'inscription : *Je vote la mort du tyran ;* par contre celle-ci s'engageait à montrer tous les six mois à l'un d'eux la toile ainsi mutilée afin qu'il pût constater de *visu* son existence. Cette seconde clause tomba si bien en désuétude que M. J.-L. David n'en put obtenir l'exécution lorsqu'il préparait son travail définitif sur le maître. Le tableau avait été d'ail-

leurs, ainsi que le dessin, transporté au château de Saint-Fargeau (Yonne) et c'est là qu'il reposerait encore, sous une triple boiserie de chêne, si l'incendie qui a détruit jadis une aile du manoir ne les a pas réduits en cendres. Quant à la gravure, dont le cuivre aurait été brisé en 1826, sous les yeux de M. de Forbin, directeur des Musées, il n'en subsiste qu'une épreuve, lacérée dans sa partie supérieure, et appartenant à la réserve du cabinet des Estampes. Le fac-similé qu'en donne la *Gazette* a donc presque la valeur d'un document inédit.

Marat mort ne fut pas seulement glorifié par le pinceau de David; des moules furent pris de ses traits crispés par le dernier spasme, son buste fut placé dans tous les clubs, dans toutes les écoles et la pâte tendre de Sèvres multiplia son image embellie et idéalisée. M. Jules Claretie a retrouvé jadis dans l'arrière-boutique d'un brocanteur la terre-cuite d'un de ces bustes, celui-là même qu'un sculpteur trop peu connu, François Martin, de Grenoble, avait modelé pour la pompe funèbre des Cordeliers. Il l'a prêté à l'Exposition et il est curieux de comparer ce masque convulsé et ce type vulgaire et cruel aux élégances officielles de la manufacture.

Au revers de ce panneau où Marat avoisine Charlotte Corday, où les images contemporaines du meurtre de Le Peletier de Saint-Fargeau effleurent celles de l'exécution de Chalier, un dressoir d'assiettes patriotiques (collection Champfleury) renvoie sa claire lumière à une série de portraits d'artistes de la même période : voici entre autres Bailly, Pajou et Jean Guérin peints par eux-mêmes; une véritable rareté, un ravissant portrait de femme (Mme Talma, dit-on, collection Marmottan), crayon rehaussé d'Harriet, l'élève chéri de David, mort tout jeune; c'est peut-être le portrait de femme mentionné au livret de 1800, car celui-ci est daté de l'an IX.

Tournez l'angle du même panneau et vous vous trouverez à droite en présence du comité de Salut public et de son terrible chef, à gauche de la série complète, ou peu s'en faut, des parents de Danton et de Desmoulins. Le grand portrait de Robespierre (collection Eudoxe Marcille), longtemps attribué à Danloux et exposé comme tel en 1860 au boulevard des Italiens, a été restitué à Mme Labille-Guyard, depuis Mme Vincent, avec d'autant plus de raison qu'un billet de Robespierre, conservé au British Museum, fournit la date certaine de l'œuvre : le 13 février 1791, l'ancien lauréat des *Rosati* d'Arras écrivait à l'artiste : « On m'a dit que les Grâces voulaient faire mon portrait. Je serais indigne d'une telle faveur si je n'en avais senti vivement tout le prix... » Le contraste est piquant entre

cette tête frisée, ce jabot et ces manchettes irréprochables, le tricorne passé sous le bras, la main gauche posée sur la garde de l'épée, et le masque sinistre pris, dit-on, sur le cadavre du décapité! Malgré toutes les garanties d'authenticité dont est entourée cette pièce, me sera-t-il permis de m'étonner que le moule ne décèle en rien la trace de l'horrible blessure que le coup de pistolet du gendarme Merda avait faite? D'autres portraits d'Augustin-Bon Robespierre, de Saint Just (collection Ernest Hamel), de Pons de Verdun, de Barère, etc., dominent une rangée d'autographes appartenant à M. Étienne Charavay et d'une inestimable valeur historique : ordre d'arrestation de Theresia Cabarrus, félicitations de Couthon à Gaultier de Biauzat sur son élection aux États Généraux, remerciements de Le Bas à Desmoulins sur son *Histoire des Brissotins*, organisation des ateliers d'armes, etc. Ce sont aussi des documents d'un autre ordre, mais d'une importance capitale que ces croquis de Vivant Denon appartenant à M. Dide : Carrier et Fouquier-Tinville comparaissant à leur tour, épeurés et larmoyants, devant le Tribunal révolutionnaire, Gobel et Chaumette hissés sur la même charrette, la fine silhouette d'Hébert baissant les yeux devant cette guillotine dont il s'était si longtemps fait le lâche pourvoyeur, Danton, dont la formidable laideur est attestée à la fois par Denon qui l'a saisi de face et par le facsimilé de ce profil que David a jeté en hâte sur le papier. Pendant qu'il se débattait dans le piège que lui avait tendu la faction Robespierrenne, peut-être revit-il passer dans son souvenir l'image adorée de sa première femme. La voici dans son élégant déshabillé noir, un haut bonnet blanc sur ses cheveux bruns, l'œil câlin et fripon, le teint rose, la lèvre sensuelle et moqueuse, admirable peinture digne de David, si elle n'est du maître lui-même et qui peut soutenir hardiment la comparaison avec ce beau pastel de La Tour représentant Pierre Manuel et surtout avec les autres souvenirs des familles de Danton et de Desmoulins (collection Claretie, Robinet et Menuel).

L'art révolutionnaire n'est point exclusivement tragique ; il ne s'est pas toujours voué à magnifier les martyrs de la liberté ou à stigmatiser les suppôts des tyrans ; il a volontiers regardé le spectacle de la rue, et ce spectacle devait être, à certains jours, singulièrement divertissant et pittoresque, si l'on en juge par les huit cent cinquante gouaches (collection Bidault de l'Isle) d'un artiste dont le nom même est une révélation, Lesueur [1] ; il s'était proposé, ainsi qu'il

1. Un homonyme, Pierre-Étienne Lesueur, a pris part aux Salons de 1791 à 1798, mais comme paysagiste.

LE CULTE NATUREL,

Les Chrétiens croient que le Siècle approche ou plusieurs Les Filous en Troupe.

FAC-SIMILE D'UNE ESTAMPE RÉVOLUTIONNAIRE, APPARTENANT A M. BIRN

nous l'apprend lui-même, de « donner une idée de la manière dont étaient costumés les habitants de Paris dans les premières années de la Révolution française et l'on peut être sûre (*sic*) que toutes ces figures sont faites d'après nature ». Assez semblables aux découpures des anciennes lanternes magiques, collées sur des cartons bleuâtres qui en font ressortir le coloris et les contours naïfs, disséminées chronologiquement dans les diverses travées, elles sont toutes accompagnées d'une légende tracée de la grosse écriture du peintre et orthographiée en conséquence. C'est un témoignage irréfutable et qui en apprend plus long que de très savants livres.

Le théâtre qui ne ferma jamais ses portes, même au 10 août, au 21 janvier et au 9 thermidor, est, lui aussi, représenté ici par de précieux documents manuscrits et imprimés, empruntés aux archives de la Comédie-Française ou aux cartons de M. Charavay. M. Albert Lenoir s'est dessaisi provisoirement de l'excellent portrait de son père par David et d'un certain nombre de vues du Musée des Monuments français ou de croquis pris avant son irréparable dispersion.

Un même sentiment de piété filiale a mû M. Alexandre Dumas quand il a envoyé aux organisateurs de l'Exposition le portrait de son grand-père « l'Horatius Coclès du Tyrol » et son sabre d'honneur, placés tous deux dans la travée voisine, consacrée aux généraux et aux armées de la République. La série commencée par Marceau, Hoche, Kléber, Desaix, Moreau, se prolonge à travers les modes, les ridicules, les travestissements officiels imposés par le Directoire à ses fonctionnaires et les rites de la théophilanthropie, et se clôt au tournant du dernier panneau.

Un seul homme le remplit tout entier, comme il va remplir le monde de son nom et faire momentanément disparaître dans l'éblouissement de sa gloire ces jeunes et pures renommées. Toutes les ressources graphiques, toutes les imaginations, voire les plus burlesques, s'épuisent à fixer de face, de profil, de trois quarts, en pied, en buste, à cheval, à chameau, en papier peint, en tapisserie, en trompe-l'œil, ce facies émacié, ces longs cheveux, ce menton volontaire et dur. Si Shakespeare revenait au monde, il ne conseillerait pas au nouveau César de se méfier des « visages pâles », mais des hommes gras ; et un croquis de Denon d'après l'énorme tête de Georges Cadoudal lui donnerait raison, car il est invraisemblable qu'un homme aussi monstrueusement obèse ait joué jusqu'au bout son rôle de conspirateur actif. Ce croquis (appartenant, comme les autres, à M. Dide) est la vivante traduction du signalement fourni l'affiche du grand

juge Régnier, intitulée *Listes des brigands chargés par le ministère britanique d'attenter aux jours du Premier consul* et pour qui l'échafaud politique, un instant aboli, va de nouveau dresser ses bras rouges.

C'est la première fois, croyons-nous, que l'on applique à une période déterminée de l'Histoire de France la méthode suivie par les organisateurs de l'Exposition, et il n'en est pas, ce nous semble, de plus instructive. Pourquoi d'autres curieux ne nous convieraient-ils pas à d'autres réunions, toujours éphémères, sans doute, mais singulièrement fécondes, et qui embrasseraient le règne de Louis XIV, celui de Louis XV, ou celui de Napoléon ? Pourquoi ne pas tenter à Paris ce qu'on a fait à Londres, l'an dernier, pour les Stuarts, ce qu'on se propose de faire, dit-on, cette année pour les Tudors ? Un peuple n'est véritablement digne de son passé que lorsqu'il l'honore d'un amour sincère et d'un culte intelligent.

MAURICE TOURNEUX.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Exposition rétrospective de peinture, à Gand. — Note complémentaire sur l'indication du lieu de naissance de Memling. — Mort d'un ancien élève de David.

Organisée à Gand par l'Union des Artistes, l'exposition de tableaux anciens a obtenu un succès d'imprévu autant qu'un succès de mérite. Tous les éléments de cette exhibition étaient tirés des collections locales et à côté d'une valeur intrinsèque généralement sérieuse, on leur a, en outre, trouvé l'attrait de la nouveauté, chose qui, en pareille matière, est une valeur aussi.

Sans doute, on ne se lasse point de voir de belles choses : les musées procurent heureusement ce plaisir. Il y a pourtant un charme dont nul ne se défend à percer la mystérieuse atmosphère qui plane sur les collections privées. Outre qu'on sait gré au possesseur d'une belle toile d'en partager un moment la jouissance avec le public, l'impression que procure, dans ces conditions, la vue d'une œuvre intéressante, s'accroît de l'illusion égoïste, mais indéniable, qu'on a eu soi-même une part quelconque au mérite de sa découverte.

Les tableaux exposés à Gand n'avaient pas, jusqu'à ce jour, été vus en public et il a fallu la généreuse initiative de l'Union des Artistes, — le bénéfice d'une caisse de secours instituée pour les artistes nécessiteux, — pour les amener au grand jour de la rampe. Ces peintures, au nombre de deux cents, offraient, pour beaucoup d'entre elles, un intérêt d'art souvent très sérieux et pour plusieurs un intérêt d'histoire qu'il me sera permis d'indiquer en passant. Chose plus digne encore d'être notée, le triage avait été fait avec assez d'entente pour maintenir le niveau général à une très convenable hauteur. J'ajoute, à simple titre d'information, que l'exposition n'a guère duré que trois semaines, ce qui, joint à une publicité trop restreinte, a eu pour conséquence de priver beaucoup de curieux du bénéfice de ce très remarquable ensemble.

Nous avons su, par un avertissement placé en tête du livret, que les attributions sont données aux tableaux par leurs possesseurs. On doit savoir gré à ceux-ci d'avoir fait un usage discret de la permission qu'a tout amateur de recourir aux noms les plus ronflants, pour en orner le cadre des échantillons qu'il nous admet à connaître. C'est à la fois une preuve de bon goût et une garantie de

sérieux, car nous savons tous à quels prodiges d'illusions s'abandonne l'amateur vulgaire, dès qu'il s'agit de baptiser les œuvres de sa galerie. Il n'est peut-être pas

PORTRAIT DE JEAN SANS PEUR (ÉCOLE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE).

(Collection de M. le comte de Limburg-Stirum.)

de forme sous aquelle la vanité se donne plus libre carrière. A Gand, chose absolument digne de remarque, des œuvres tout à fait distinguées ont été présentées au public sans aucun nom d'auteur. Qu'on veuille bien pardonner les essais de détermination qui pourraient, à la faveur de cette circonstance, se glisser dans le présent article.

Parmi ces inconnus du livret, trois œuvres remarquables étaient extraites des collections de Limburg-Stirum et de Crombrugghe de Picquendaele. A la première appartenait un portrait extrêmement curieux de Jean sans Peur, qu'il est permis de croire contemporain de ce prince, mort en 1419. Il n'y a pas grande hardiesse à donner un nom au personnage; si les portraits gravés de Jean sans Peur sont d'un mérite artistique secondaire, ils témoignent, du moins, de l'existence d'un prototype. Figure longue, futée, donnant plutôt l'idée d'un homme sans scrupule que sans peur. Le costume est bien également celui de la cour de Bourgogne au début du xve siècle, ce costume qui, d'après Viollet-le-Duc, semblait avoir pris comme point de départ l'étude du laid et du difforme et dont le souvenir n'est pas éteint dans les œuvres des Van Eyck.

Il serait difficile de ne pas prononcer ce nom devant un portrait du duc de Bourgogne, alors surtout qu'il est peint à l'huile. Parler d'Hubert Van Eyck, c'est naviguer sans boussole, car aucune peinture du maître n'a pu être identifiée jusqu'ici. D'ailleurs, son nom n'apparaît pas dans les comptes de la maison de Bourgogne. Jean Van Eyck, pour sa part, n'est entré au service de celle-ci qu'après la mort de Jean sans Peur. Tout cela n'empêche que comme exécution aussi bien que comme tonalité, le portrait exposé à Gand n'offre des points de contact nombreux avec la manière du glorieux artiste, et il ne faudrait pas trop facilement repousser l'idée d'y voir une œuvre de sa jeunesse, c'est-à-dire de l'époque où, étant au service de Jean de Bavière, sa réputation était parvenue jusqu'à Philippe le Bon, comme l'affirment les documents publiés par le comte de Laborde.

A cette première œuvre, avant tout curieuse, de la collection Limburg-Stirum, s'en ajoute une seconde, d'un attrait artistique infiniment supérieur, une des perles de l'exposition de Gand. Simplement désignée sous le titre de *Château de Rumbeeck*, l'attachante petite création offre d'abord l'intérêt de représenter un domaine connu, appartenant à la famille du possesseur même de la Peinture. Le titre n'en donne qu'une idée très imparfaite. Le château n'est ici qu'un accessoire. L'avant-plan est occupé par de nombreux personnages, qui sont autant de portraits sans doute. La date se précise sans grande difficulté par les costumes. Nous touchons à 1540, époque avancée du règne de Charles-Quint. Les vastes coiffures ont fait place, pour les hommes, aux toques gracieuses, pour les femmes à la coiffe étoffée que l'on rencontre surtout dans les portraits de Holbein. Une vaste pièce d'eau, où s'ébattent des cygnes, occupe le centre de la peinture. Environnée d'arbres à l'imposante silhouette, elle laisse à droite une échappée de vue sur un village dépendant du castel dont les créneaux et les tours se découpent sur les frondaisons d'un parc. Sur la rive la plus distante, une cavalcade de toutes petites figures s'avance joyeusement vers la noble demeure. Les dames occupent un spacieux chariot couvert de toile. Les cavaliers et les valets précèdent et suivent. Les personnages réunis à l'avant-plan sont au nombre de quinze. Ils chantent en s'accompagnant de divers instruments. Un page leur verse du vin. Mais aucun visage ne s'illumine d'un sourire et les gestes demeurent compassés. Il semble que le peintre, observateur rigoureux de son modèle, s'est renfermé dans un scrupule de ressemblance, imposé par ses clients.

On voit encore, à l'extrémité du groupe, le chapelain de la famille, lisant ses Heures. Leys eût assurément fait ses délices de cette petite page où le précieux rendu du détail ne nuit en rien à l'harmonie de l'ensemble. Sous les rayons du

soleil couchant, le lac s'éclaire d'une lueur douce. L'un des cygnes s'élance de l'eau en battant des ailes.

Le paysage mérite ici l'attention la plus spéciale. Le feuillé des arbres est traité avec une minutie qui fait songer d'abord à Patenier. En y regardant de près, on découvre dans un grand arbre vers la gauche, une chouette, oiseau dont Bles, selon les auteurs, avait coutume de signer ses tableaux. A la vérité, sur un autre arbre vers la droite, l'on voit une pie, mais celle-ci n'étant la signature de personne, il n'y a pas de motif absolu pour rejeter l'attribution au maître *Civetta*. Van Mander loue spécialement Bles de la patience qu'il apportait à rendre le détail. Son œuvre, ajoute cet auteur, se compose en majeure partie de paysages semés d'arbres et animés de nombreuses figures. Ses tableaux étaient généralement petits. Si, véritablement, il s'agit ici d'un Bles, le spécimen est des plus importants pour caractériser le maître.

Chose curieuse, et quelque peu déroutante, le baron de Crombrugghe avait fait figurer à l'exposition un autre tableau qu'il y aurait lieu d'attribuer à Bles, bien qu'en réalité aucune similitude n'existe entre cette peinture et la précédente. Il s'agit d'un *Ecce homo*, de petit format.

Le Christ, tout inondé de sang, apparaît au haut d'une estrade, présenté à la foule par un Pilate en costume oriental. La multitude, multitude bestiale et grouillante, occupe tout le premier plan de droite. La ville de Jérusalem, vers laquelle conduit un pont, avec des personnages accoudés au parapet, forme un délicieux lointain. Les personnages sont remarquables par une expression de rage qui n'a rien de caricatural. La diversité des physionomies est vraiment merveilleuse et fait songer à Martin Schongauer. Le regard de Pilate est empreint d'une perfidie atroce. J'avais songé tout d'abord à voir ici un Jérôme Bosch, lorsque en examinant l'œuvre plus en détail, je constatai la présence, au fond d'une meurtrière pratiquée dans le mur où s'adosse l'entourage du Christ, d'une chouette! La présence de l'oiseau est vraiment si peu nécessaire ici, qu'à moins de ne rien signifier du tout elle équivaut à une signature. Magnifique et harmonieuse peinture, du reste, et dans un état de conservation irréprochable.

Il convient encore de mentionner, toujours parmi les primitifs, une *Madone*, exposée par M. Maeterlinck, directeur du Musée de Gand. L'ensemble des tonalités, le fond de marbre rouge, la grâce un peu maniérée de l'Enfant Jésus avec de grands yeux bruns, le ton perlé des chairs contrastant avec l'éclat des draperies, rehaussées de fines broderies tracées en noir, enfin les formes pleines, sont la caractéristique de Mabuse, dans sa seconde période. Cette Madone est une échantillon absolument distingué de sa manière.

Secondaires dans les œuvres d'imagination pure, les Flamands de la seconde moitié du XVIe siècle se révèlent comme des portraitistes d'une rare force. Un tableau de Frans Floris, de la collection Fredericq, la *Manne*, avec une belle signature et le millésime 1554, n'est certes pas une œuvre ordinaire. On préférerait un moindre étalage de science et un peu plus d'oubli des Italiens. Quand il s'agit du portrait, que de chefs-d'œuvre nous livre ce groupe d'artistes si dérouté par le souvenir de Michel-Ange! Voici, par exemple, un portrait d'homme, par Adrien Thomas Key (collection Dael), digne de rivaliser avec les plus belles productions du genre. Le type n'a rien de fort distingué, mais quelle intensité de vie, quelle prodigieuse étude de la forme! Tout le monde a, du reste, admiré au Musée

d'Anvers le double portrait de famille du même artiste. Quelle valeur pouvait avoir le *Christ en croix* servant de panneau central à ces volets? On se le demande avec un peu d'inquiétude. Gageons que s'il s'est perdu, c'est qu'il ne valait pas beaucoup la peine d'être conservé.

Pour en revenir au portrait de Gand, il égale certainement Antonio Moro, ce qui n'est pas peu dire.

Le même possesseur avait exposé, sous le nom de Pourbus, un second portrait d'homme, personnage jeune, appuyé sur une haute épée et dont le pourpoint s'allonge en pointe comme la bosse de Polichinelle. Le fond est curieux : un intérieur de cour avec de grands arbres, largement tracés. La peinture est très ferme et tout l'ensemble d'un grand caractère. Seulement, comme le tableau est daté de 1589, que François Pourbus est mort en 1581, que son fils avait à peine vingt ans à la date du portrait, le plus raisonnable est d'abandonner l'attribution inscrite au catalogue.

La *Fête des Innocents*, n° 81 (collection Haus), est un intéressant spécimen de D. Vinckeboons, un peu passé de couleur pourtant. Des détails « ultra-flamands » montrent à quel degré nos pères tenaient à leur liberté d'allures.

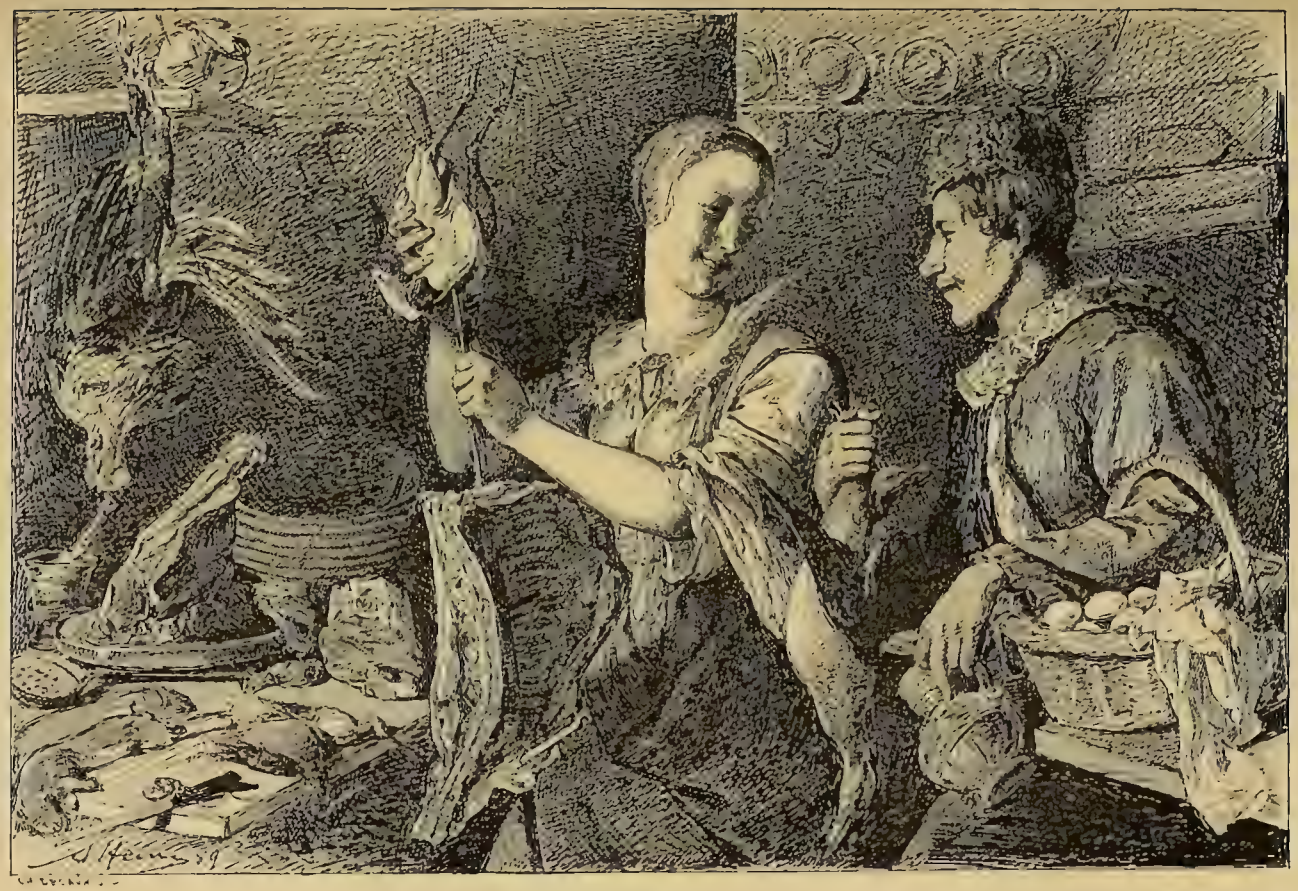
Il va de soi qu'en Belgique toute exposition de tableaux anciens qui se respecte doit avoir des Rubens, des Van Dyck et des Jordaens. Gand n'a pas manqué à la règle; je doute pourtant qu'il y eût ici un Rubens authentique. Une très jolie esquisse exposée sous le nom du maître par le baron Van Loo était de Diepenbeke. Il faut hésiter d'autant moins à l'affirmer que le tableau de cette esquisse : *Le bienheureux Waltmann, abbé de Saint-Michel à Anvers, recevant de saint Norbert la crosse et la bénédiction abbatiales*, existe toujours à l'église de Deurne, près d'Anvers. Il avait été peint pour l'abbaye de Saint-Michel et n'en fut enlevé qu'à l'époque de la suppression de celle-ci.

Les Van Dyck, sans grande importance, avaient le mérite de l'authenticité. La grisaille, ou plutôt l'esquisse, de la collection Dael, l'*Enfant Jésus caressant le petit Saint-Jean*, figures de grandeur naturelle, caractérise très bien la manière du maître.

Les têtes d'*Apôtres*, au baron Van Loo, de Gand, sont des œuvres de jeunesse. On sait quelle était, au début de la carrière de Van Dyck, la vigueur du pinceau de cet artiste. Elle était même suffisante pour faire que des œuvres datant de cette époque de sa vie ont été attribuées à Rubens.

Rappelons à ce propos le procès qu'il y eut à Anvers, quelques années après la mort du peintre, précisément à propos d'une série de têtes d'apôtres et dans lequel des témoins, entendus au cours de l'enquête, vinrent déclarer que Van Dyck avait pris pour modèles des artistes de ses amis. Il semble que le maître ait peint plusieurs suites de cette espèce. Diverses galeries en possèdent des échantillons. L'authenticité des têtes exposées à Gand n'en paraît pas moins évidente.

Le contingent de Jordaens se limite à un tableau de petites dimensions. Il est de première qualité, et provient de la collection Wauters. C'est l'*Enfant prodigue*. Le peintre a choisi le moment où, à bout de ressources, le jeune libertin vient implorer la compassion du fermier qui lui donnera à garder ses pourceaux. On voit d'ici la désinvolture avec laquelle est traité le petit épisode. Les futurs pen-



LA CUISINE, PAR JEAN STEEN

(Collection de M. le baron Van Loo, à Gand.)

sionnaires du fils prodigue grouillent au premier plan. Jordaens a fait plus grand, rarement mieux.

Un mot, en passant, d'un tableau d'auteur inconnu, la *Manne* (collection Van Zantvoorde), n° 138 du catalogue. Il s'agit probablement d'une œuvre de Corneille Mahu, un Anversois né en 1613 et qui vécut jusqu'à la fin du siècle, curieux, précisément, parce que le souvenir de l'époque rubénienne s'y combine avec les influences françaises qui, petit à petit, s'infiltrent dans l'école.

Que le lecteur veuille bien n'attribuer qu'aux rigueurs de l'ordre chronologique le retard que j'apporte à lui parler d'une œuvre capitale, mise en relief par l'exposition de Gand : le Jean Steen du baron Van Loo. On m'assure que ce tableau n'est point sorti de la famille, ce qui expliquerait à la fois son excellent état de conservation et son peu de notoriété. Les figures sont de grandeur naturelle, chose des plus rares dans l'œuvre du maître. Dans le merveilleux *Repas de famille* de la collection Steengracht, à la Haye, elles sont à peine au-dessus de la demi-nature. Pour le reste, aucune comparaison à faire entre les deux œuvres. Autant le *Repas de famille* est traité avec ampleur, autant la *Cuisinière* de la collection Van Loo se distingue par son extraordinaire fini.

M. Van Westrheenen, l'éminent biographe de Jean Steen, insiste sur l'influence exercée sur ce maître par Frans Mieris. Ici cette influence est absolument irrécusable. Le tableau est, dit-on, signé; je n'ai pu m'en convaincre. L'authenticité n'en demeure pas moins évidente. J'eusse grandement préféré une date. Très certainement il s'agit d'une œuvre de jeunesse. La forme est d'une correction irréprochable et, vraiment, suggère ce rapprochement, assez singulier à première vue, fait par Reynolds, entre Raphaël et Jean Steen. La tête, les bras de la jeune femme, sont d'un modelé admirable et d'une correction absolue. Comme le sont souvent les têtes de Jean Steen, celle de la *Cuisinière* est éclairée de manière à laisser la majeure partie de la face dans la pénombre. La silhouette se dessine ainsi en lumière sur le fond et prolonge d'une manière gracieuse la ligne de l'épaule. Par la droite arrive un jeune campagnard, un benêt vu de profil, et portant un panier d'œufs. Sa figure niaise, éclairée en plein, est d'un dessin étonnant. Miereveld n'a pas modelé avec plus de précision.

Dans son ensemble, — et le sujet suffit à le dire, — le tableau rappelle les œuvres de Pierre Aertsen. La table qui occupe le premier plan, à gauche, est chargée de victuailles traitées d'une manière supérieure. Il y a là un lapereau mort que ni Van Utrecht, ni aucun peintre du genre nature morte n'a égalé. Le seul reproche que l'on pût faire à ce tableau exceptionnel est d'être conçu dans une tonalité un peu terne. Jean Steen a été plus entraînant. Il est rare de le trouver aussi complet.

Une seconde œuvre du même maître, datant de 1677, provient de la collection de M. Soupart. C'est une scène de genre avec une société nombreuse se divertissant dans l'enclos d'une habitation champêtre. On dirait l'œuvre d'un précurseur de Watteau, car l'analogie n'existe pas moins dans l'interprétation que dans le sujet. Même clarté de coloris, mêmes arrière-plans estompés. De plus, les personnages sont vêtus « à l'espagnole ».

Un *Festin* de Dirck Hals, tiré de la collection Van der Plancke, a porté tout le poids du grand nom de l'illustre famille à l'exposition. J'y ai bien vu, en réalité, un excellent portrait de femme attribué à Frans Hals lui-même (n° 56), mais le modelé des chairs, autant que les relations de couleurs et le goût des ajustements,

suggéraient plutôt le souvenir de Terborgh, de l'avis de plusieurs connaisseurs. Ce n'était pas déjà un mince honneur pour la peinture.

Voici un maître qui, faute de signature, est fait pour dérouter la sagacité des experts. Je dis, sans plus attendre, qu'il s'agit de Corneille Monincx. Tel est, en effet, le nom qui se déchiffre sur le mur, au fond de la pièce où sont réunis cinq fervents de Bacchus. La peinture autant que le sujet, rappelle Corneille Bega. Monincx est inscrit à la gilde des peintres de la Haye en 1646; il avait alors 40 ans, et vécut jusque vers 1690. Les registres le mentionnent comme vitrier, fait qui n'a rien d'exceptionnel en Hollande, où nombre de peintres ont exercé des professions étrangères à leur art. Jean Steen fut bien brasseur.

Quoi qu'il en soit, Monincx est un maître fort distingué et, chose curieuse pour un illustrateur de tabagies, presque un classique. Houbraken assure qu'il passa treize ans à Rome, au service du pape. Dans le présent tableau les souvenirs d'Italie se traduisent par une étude précise de la forme qui serait mieux à sa place dans tout autre sujet. Les têtes de buveurs abrutis n'en sont pas moins très étudiées et rendues avec une surprenante exactitude.

Les expositions comme celle-ci offrent souvent l'avantage de nous révéler des noms oubliés de l'histoire. Qui connaît Pierre Willebeeck, peintre de premier ordre, si j'en juge par une guirlande de fruits : oranges, citrons, figues, raisins, etc., le tout sur un fond noir, exposée par M. le chevalier Vervier ? C'est complètement digne de De Heem ou de Van Utrecht. Willebeeck était Anversois et je trouve son inscription à la gilde d'Anvers en 1632. Il était alors apprenti, on ne dit pas sous quel maître, et ne devint maître de lui-même que quatorze ans plus tard, en 1646. Que signifie ce long intervalle ? Je l'ignore. Peut-être le peintre quitta-t-il le pays.

Autre victime, sans doute, du démarquage : G. Verbeeck, dont M. le chevalier Soenens expose deux petits tableaux datés de 1753, qui passeraient très bien pour des Wouwermans, de qualité secondaire, il est vrai. Mais Verbeeck n'est qu'un peintre d'ordre secondaire.

Plusieurs tableaux d'accessoires, de nature morte, de fleurs, signés Van Utrecht, Daniel Seghers, Van Kessel, Otto Marsœu, Biltius, Pedro Verbruggen, sont presque tous de qualité excellente. Je tiens spécialement à signaler une *Vanitas*, de la collection Dael. Un crâne entouré de fleurs, des roses superbes, d'une pipe, etc., au-dessus desquels planait une bulle d'air incomparablement rendue. On attribuait cette peinture, évidemment sur la foi d'un monogramme A. H. D., au moine espagnol Donado, frère Adrien, cité avec grand éloge par Pacheco et ses continuateurs. Mais ce monogramme-là est un témoignage aussi fragile que la bulle d'air qui le surmonte. Outre qu'il n'est mentionné dans aucun dictionnaire, les peintures connues de Donado sont des tableaux religieux, restés dans son couvent de Séville. Il est vrai que la pensée traduite par la peinture serait bien celle d'un homme qui a renoncé au monde. Ce n'est là, toutefois, qu'un indice bien vague pour s'en tenir à une attribution que tout semble contredire en présence d'une peinture bien hollandaise. Il est très certain que dans ce genre-là, on n'a pas fait plus beau.

Les collections belges sont pauvres en tableaux français. Bien des gens ici prétendent posséder des Greuze et des Watteau, mais il faut en rabattre. Le tableau

de Pierre Alexandre Wille, exposé par M. Dael, a au moins le mérite de l'authenticité, car il porte la pleine signature : *P. A. Wille filius pinxit*, avec la date 1778 et de plus le n° 45 que je ne me charge pas d'expliquer. Est-ce, comme on me l'assurait, le numéro d'ordre d'une série de sujets analogues? Les Mémoires de Jean-Georges Wille, « le seul admirateur de son fils », écrivait autrefois dans la *Gazette des Beaux-Arts* M. Lagrange, ne nous apprennent rien à ce sujet. Le tableau de Wille n'en est pas moins fort intéressant. Fini comme un pastel, il représente une jeune femme portant les doigts à ses lèvres pour envoyer un baiser au médaillon qu'elle considère d'un œil langoureux. Le XVIIIe siècle est trop en faveur pour que nous ne nous emparions pas volontiers d'un document aussi précieux pour l'histoire du costume et de la coiffure sous Louis XVI. En même temps, peut-être, quelqu'un nous dira-t-il si réellement cette peinture a été précédée de quarante-quatre autres du même genre.

A citer surtout, parmi les paysages, un délicieux Gerrit Berckheyden (collection Vervier), représentant un village hollandais, au bord d'un canal, et où de grands arbres jettent une ombre douce sur les façades à hauts pignons; un Wautier Knyff n° 161 (collection Voturon), autre site hollandais, avec une barque de passage, le tout dans une gamme puissante et harmonieuse. Knyff, natif de Wesel, dont Jacques de Bray nous a laissé le portrait, appartenait à la gilde de Harlem, où il est inscrit en 1640. Il eut de nombreux fils, tous peintres, et dont l'un vécut jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Ses tableaux sont fort rares. Le Musée de Gand en possède un fort remarquable et d'assez grandes dimensions.

Deux J. C. Droochslooth, authentiqués par des signatures : la *Fontaine des Lépreux de Bethsaïde* (coll. Goosens), et les *Maux de la Guerre* (coll. Maeterlinck), étaient de bons spécimens du maître. Droochslooth paraît avoir eu pour le premier de ces sujets une affection particulière. Les Musées d'Anvers, de Berlin, de Brunswick, sont là pour le prouver.

L'attention du visiteur est d'abord attirée, dès son entrée à l'exposition de Gand, vers une imposante rangée de portraits, guerriers et hommes d'État, tirés de la collection de Neve de Roden. L'énergie de facture, la dignité d'attitude de ces personnages en cuirasses, en justaucorps de buffle rappelaient immédiatement le souvenir de certains portraits du petit musée de Malines, représentant les chefs de la garde urbaine au XVIIe siècle. Aussi, en déchiffrant les inscriptions placées sur plusieurs des portraits de Gand, ai-je pu constater sans trop de surprise leur origine malinoise. Nicolas Van der Laen, seigneur de Hagelstein, était surintendant du Guet, à Malines; il est mort en 1629. Un autre Nicolas Van der Laen, seigneur de Sainte-Gertrude, est mort en 1642. Il porte la cuirasse noire, traversée de l'écharpe rouge de son grade de capitaine. Ces figures sont superbes et martiales, tout à fait dans le goût de Frans Hals.

Il y a ensuite Antoine de Gottignies, seigneur de Neryssche, conseiller au Conseil de Brabant, mort en 1621, et sa fille Éléonore, morte en 1660; peintures vigoureuses et correctes, faites pour indiquer l'existence, à Malines, d'une école fort distinguée, au cours du XVIIe siècle.

Le portrait en pied d'un gentilhomme de fière mine, vêtu de noir, à la mode du XVIIe siècle, ayant près de lui son jeune fils et tenant à la main une lettre adressée « *Au Roy en son Conseil des Finances* », fait songer à Van Dyck. Il paraît

plus probable toutefois que nous avons affaire à Corneille de Vos, un fier portraitiste également. Le fond représente une cour de palais, peut-être le Grand Conseil de Malines.

PORTRAIT DE DAME, EN COSTUME LOUIS XVI, PAR WILLE.

(Collection de M. A. Dael.)

Un portrait-groupe de la collection Octave Serdobbel est assigné à Pierre Meert. Ce peintre, peu connu, dont le Musée de Bruxelles possède un très beau groupe de magistrats, vivait à Bruxelles en 1640. Le tableau exposé à Gand, sous

son nom, est une œuvre considérable. Un couple d'âge mûr, vêtu de noir, dans un paysage, reçoit d'un serviteur le produit de sa chasse. La peinture est belle et fait d'abord songer à Govaert Flinck.

L'*Inconnu* de M. le comte de Limburg-Stirum est un vieux gentilhomme à longue chevelure, aux joues creuses, à la moustache relevée. Il a dû avoir nombre de ses pareils au Conseil de Flandre, sous Charles II d'Espagne, et pourrait très bien être de Duchastel.

Je ne finirai pas sans indiquer dans la série des portraits deux jolies petites peintures exposées par Mme la vicomtesse de Villiers. L'une était attribuée à Gonzalès Coques et à D. Seghers, l'autre à Van der Helst et à Gysels. Ces collaborations s'expliquent par le fait qu'il s'agissait de petits portraits de femmes entourées de fleurs. Ils étaient certainement des mêmes peintres et si l'on se rappelle les fort jolis portraits de même nature exécutés par Coques, nul doute qu'il ne s'agisse ici de cet artiste. Pour Seghers, le doute est plus possible. L'École flamande a compté plus de peintres qu'on ne pense ayant travaillé dans le genre du fameux jésuite, lequel, d'ailleurs, a presque toujours signé ses œuvres.

En somme, l'Exposition de Gand, trop tôt fermée, a été pour la majeure partie de nous une agréable révélation. Les collections se font rares en Belgique ; on les compte et, par une circonstance étrange, celles qui avaient le plus de notoriété il y a un demi-siècle appartenaient à des amateurs gantois. La collection Van Saceghem fut une des dernières à disparaître. On a donc été surpris et charmé tout à la fois de trouver encore dans la capitale des Flandres un contingent si respectable d'œuvres aussi belles et aussi instructives. Les lecteurs de la *Gazette* me pardonneront de leur en avoir parlé avec quelque longueur.

* * *

La *Chronique des Arts* a mentionné, il y a une couple de mois [1], d'après l'*Athenæum* de Londres, la découverte du lieu de naissance de Memling, Mayence. Elle ajoutait que ce renseignement avait été puisé dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Arras. Je suis à même de vous donner à ce sujet un renseignement complémentaire et rectificatif. Le manuscrit de Philippe Meyer n'existe pas à Arras, mais bien à la Bibliothèque communale de Saint-Omer où il porte le nº 730. L'auteur de la découverte est un Français, le Père Henri Dussart, jésuite. Son étude a paru dans le *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie*, livraison 148.

* * *

Il vient de mourir ici l'un des doyens de l'École flamande. Il s'appelait François Verheyden et eut son heure de notoriété et de succès. On trouve des tableaux de Verheyden dans nombre de galeries importantes. Sujets de genre rustique et familier, plusieurs ont obtenu les honneurs de la lithographie, même de la gravure. Tout le monde connaît le petit épisode où un marchand de plâtres vient offrir sa marchandise à un vieux soldat de l'Empire. Menacé par un chien, il voit sa

1. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1889, page 61.

galerie artistique faire la culbute. Seul, l'empereur est encore debout, bien que sa chute soit imminente. « Petit bonhomme vit encore! » crie le grognard agitant sa casquette en signe de triomphe.

En rappelant ici le peintre je n'ai pas seulement à cœur d'assurer la mémoire d'un excellent homme, j'ai encore à rappeler qu'il était l'un des rares survivants de l'atelier bruxellois de David. J'ai eu de lui-même des détails extrêmement intéressants sur le séjour de l'auteur des *Horaces* en Belgique et sur sa manière de travailler. Verheyden, fort lié avec le maître, était présent lorsque les délégués de la Société des Beaux-Arts de Gand vinrent lui remettre la médaille frappée en son honneur. Il racontait que David l'ayant un jour prié de poser à cause de la grande vigueur de ses formes, le peintre passa un temps considérable à arranger, avec le manche d'un pinceau, les plis d'une blouse serrée à la taille de son modèle improvisé. Il fallut rester immobile pendant des heures et les personnages de marque défilaient dans l'atelier. Pendant plusieurs années Verheyden, qui poursuivit ses études à Paris, sous Langlois, se joignait aux anciens élèves de David en leur banquet annuel. Il est mort dans sa quatre-vingt-quatrième année, un peu oublié comme artiste, sans doute, mais environné de l'estime universelle, et laissant en son fils, M. Isidore Verheyden, l'un des représentants distingués de l'École belge contemporaine.

HENRI HYMANS.

LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

ET

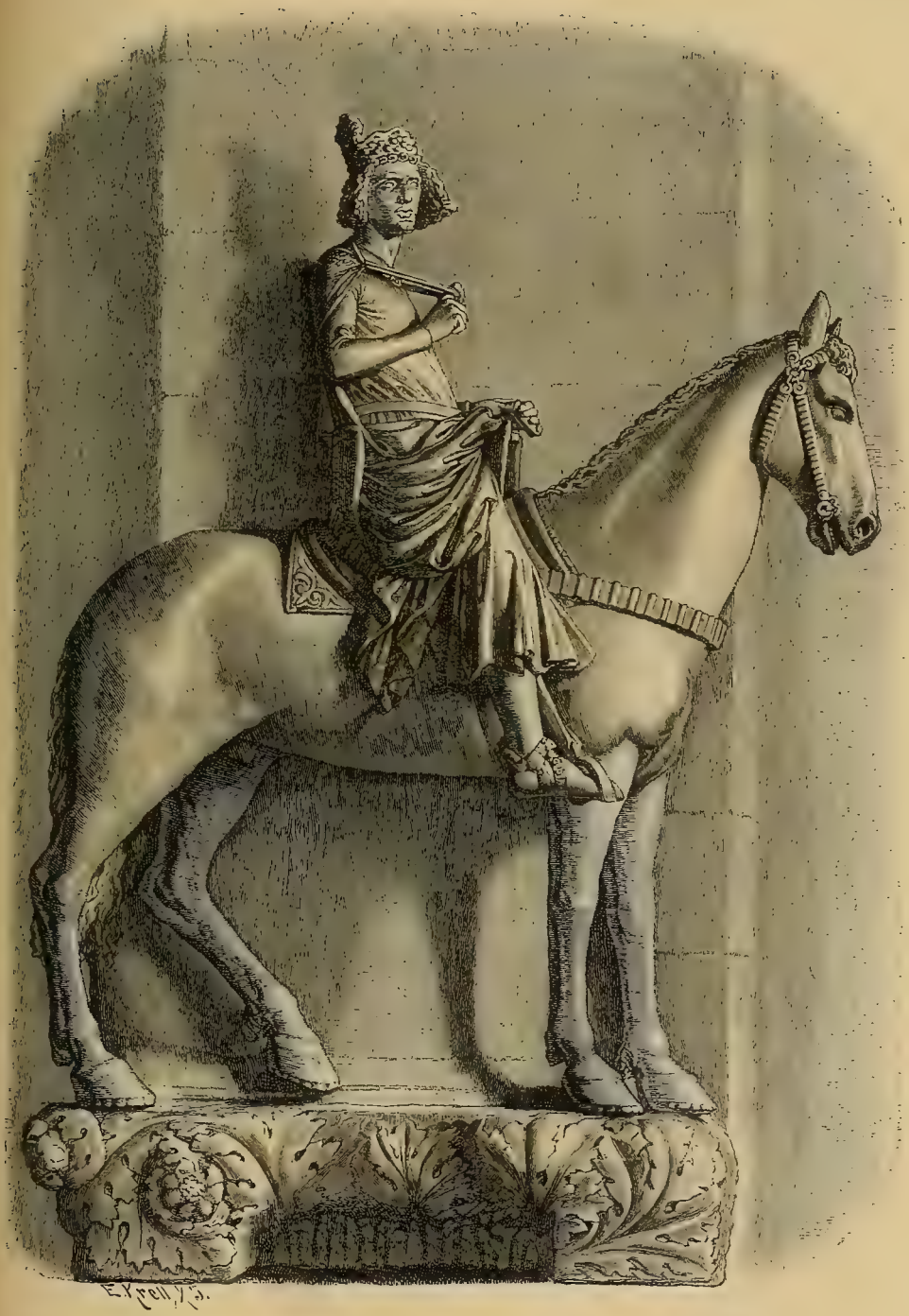
EN ANGLETERRE

Une Histoire de la sculpture et une Histoire de l'architecture allemandes. — Les tissus égyptiens du South-Kensington et les portraits découverts par M. Flinders Petrie. — Peinture murale du XIIIe siècle à Metz. — Les maîtres flamands dans les Musées d'Italie. — Une hypothèse sur la *Sainte Anne* et la *Vierge aux Rochers*, de Léonard de Vinci. — Lorenzo Lotto. — Les tableaux de Rubens dans la galerie Liechtenstein, à Vienne. — Encore Francesco Cossa. — Guerre à l'estompe! — Shakespeare et la peinture.

Ce ne serait pas assez de dire que M. Bode, le directeur de la section de sculpture chrétienne au Musée de Berlin, est une des personnalités les plus curieuses de notre temps. Il y a vraiment, dans son cas, quelque chose de fantastique. Comme César, il ne manque jamais de s'occuper à la fois de cinq ou six choses différentes, ce qui est déjà bien surprenant; et le plus surprenant est qu'il s'occupe de chacune d'elles avec autant de soin, de conscience et d'autorité, que s'il ne s'était jamais occupé que de celle-là.

En même temps qu'il publiait une grande étude sur les tableaux de Rubens dans la galerie Liechtenstein, et ici même une série d'articles sur les maîtres italiens de la Renaissance, des catalogues raisonnés des Musées d'Oldenbourg et de Schwerin, en même temps qu'il parcourait l'Europe à la recherche d'acquisitions nouvelles et qu'il continuait à pratiquer dans son Musée d'heureux aménagements, notre éminent collaborateur faisait paraître une *Histoire générale de la sculpture allemande* [1] où il mettait autant de minutie et d'érudition que s'il avait consacré toute sa vie à ce sujet particulier. Non seulement M. Bode a tout vu, non seulement il a lu tous les travaux de la critique sur la matière; il a encore accumulé les découvertes personnelles; il a renouvelé le sujet, et lui a donné en plus d'un point une expression définitive.

1. Grote, édit., Berlin, 1888, 1 vol. de 258 pages, illustré.



STATUE ÉQUESTRE DE CONRAD III, DANS LA CATHÉDRALE DE BAMBERG.

(« Histoire de la sculpture allemande ».)

L'ouvrage de M. Bode est digne du très vif succès qu'il vient d'obtenir en Allemagne; et l'auteur y a d'autant plus de mérite qu'il ne semble pas avoir sollicité la collaboration des Muses. Il ne faudrait pas chercher les grâces du style ou de la composition dans ces trois cents pages pleines de faits précieux. M. Bode classe tous les monuments de la sculpture de son pays; il les énumère, les décrit, les juge quelquefois; il se soucie de nous les faire connaître plutôt que de nous les faire aimer. C'est un *manuel* qu'il nous donne, rien de plus. Les grincheux eussent préféré peut-être une histoire moins sèche, présentant les choses avec plus d'agrément et de vie. Mais où irions-nous s'il nous fallait discuter ces problèmes de littérature; et de quel droit reprocherions-nous à M. Bode de n'avoir pas voulu faire un livre d'étrennes?

Nous ne nous arrêterons pas avec lui sur les premiers vestiges de la sculpture allemande. Les petits reliefs d'ivoire de l'époque carlovingienne et du temps des Othon se ressentent trop encore des traditions byzantines : et il y a vraiment trop de gaucherie naïve et un peu ridicule dans les reliefs du XIe siècle qui ornent les portes des dômes d'Hildesheim et d'Augsbourg. Déjà cependant plusieurs pierres tombales et divers ouvrages de bronze du XIIe siècle dénotent les premiers efforts du génie allemand à réaliser un idéal plein de grandeur et de simplicité. Mais la sculpture de l'Allemagne n'a été un art vraiment original qu'à deux époques de son histoire : dans la seconde moitié du XIIIe et au XVe siècle.

Au milieu du XIIIe siècle se produit un fait des plus curieux. Menacé par la concurrence de l'art gothique, art essentiellement français, étranger et même antipathique à la nature allemande, le vieil art roman de l'Allemagne, dans son désir de résistance, tente un dernier et brillant effort. Il essaie de rivaliser avec le gothique en variété, en légèreté, en éclat extérieur : et la sculpture y trouve l'occasion d'un développement merveilleux. Dès le début elle se laïcise, sort des couvents, devient le domaine d'artistes spéciaux, qui s'affranchissent de tout ce qui restait de traditions scolastiques, n'admettent plus d'autre loi que le retour direct à l'observation de la nature. En même temps la sculpture devient plus indépendante de l'architecture. A l'intérieur des églises elle dresse quelques autels, d'une composition encore très simple; mais surtout elle érige des statues de princes, de saints, véritables portraits en pied. A l'extérieur, elles orne les portails, mais avec une pleine liberté dans le choix des sujets et leur distribution.

La Saxe, et en particulier Hildesheim, semble avoir été le premier foyer de cet art nouveau. C'est à Hildesheim, dans la cathédrale, dans les églises de Saint-Godehard et de Saint-Michel, que se trouvent les indices les plus importants de la rapide transition qui s'opère à la fin du XIIe siècle. Toutes les qualités de la sculpture du XIIIe siècle, au contraire, se rencontrent déjà dans les reliefs de l'église de Wechselbourg, et dans l'admirable groupe de la *Vierge Glorieuse* au-dessus de la porte d'or de la cathédrale de Freiberg, singulier mélange d'idéalisation et de réalisme, comparable aux chefs-d'œuvre de la peinture de Cologne.

Mais plus encore que les églises de Wechselbourg et de Freiberg, plus que celles de Paderborn et de Magdebourg, les deux cathédrales de Naumbourg, en Saxe, et de Bamberg, en Franconie, ont l'honneur de contenir les monuments caractéristiques de cet art du XIIIe siècle. A Naumbourg, le chœur est orné de douze statues de princes et de princesses, d'un grand *Crucifix* entouré de Marie et de saint Jean, et d'une série de reliefs. « Ces ouvrages, dit M. Bode, marquent le développement de

la sculpture saxonne telle que la montrent les reliefs de Wechselbourg; mais au lieu de la tendance à demi inconsciente vers la beauté et de l'excessive réserve dans le mouvement et l'expression, nous voyons ici une recherche consciente et réfléchie de l'effet dramatique : et cette recherche s'accompagne, dans les figures des princes, d'un grand sens de la beauté plastique, dans le *Crucifix* et les reliefs, d'un puissant réalisme expressif. » Ajoutons que la science, l'habileté technique, la justesse du rendu achèvent de donner à ces ouvrages de Naumbourg une valeur exceptionnelle. Souvent même, comme dans la figure d'une *Matrone tenant un livre*, l'artiste anonyme a su trouver des lignes d'une douceur pénétrante qui fait songer aux *Vierges* de Veit Stoss et de Nurembergeois du xve siècle.

Les sculptures de la cathédrale de Bamberg se divisent en deux catégories : l'une comprend une série d'ouvrages datant sans doute de 1200 à 1250, et tout dépendants encore de l'art gauche et raide du xiie siècle; à l'autre appartiennent au contraire des figures qui égalent en liberté de style, en hardi naturalisme, en profonde originalité de conception et d'exécution, les statues de Naumbourg, dont elles sont les contemporaines, et, suivant M. Bode, les parentes. C'est à cette seconde catégorie qu'il faut rattacher les statues d'un couple impérial, la statue équestre de Conrad III, une *Annonciation*, et la célèbre figure de femme appelée *Sainte Anne* ou la *Sibylle*, toute pleine de sobre grandeur, digne pendant de la *Matrone au Livre* de Naumbourg.

De 1275 à 1450 l'art gothique envahit enfin l'Allemagne, et la sculpture résigne de nouveau son indépendance pour se mettre au service de l'architecture. C'est pour elle un temps de recul; elle s'arrête dans son effort de réalisme, et l'élégance qu'elle atteint par instants, à Fribourg, à Strasbourg, à Cologne, à Saint-Sebald et à Saint-Laurent de Nuremberg, ne suffit pas à compenser la forte vie qu'elle a perdue.

Hâtons-nous donc d'arriver à la brillante période du xve siècle, où la sculpture allemande reconquiert toute son originalité. M. Bode a écrit des pages excellentes sur les caractères dominants de cette seconde Renaissance allemande. Il a bien établi les deux points par où la sculpture du xve siècle se distinguait de celle du xiiie : par une recherche plus grande du sentiment et de l'expression, et par un sens nouveau de la composition d'ensemble. Pour la seconde fois la sculpture s'affranchit de toute dépendance de l'architecture, revient à l'observation consciencieuse de la réalité naturelle. Et quelle différence dans la façon dont cette observation est entendue par les sculpteurs allemands et les sculpteurs italiens de la même époque! L'Italien cherche malgré lui à embellir les formes qu'il observe : l'Allemand s'efforce de les rendre expressives, de les faire servir à traduire des émotions intérieures. L'Italien étudie le nu, ne considère le vêtement que comme une enveloppe sous laquelle doivent se deviner les formes du corps; chez l'Allemand, au contraire, l'étude du nu est assez peu développée : le corps apparaît naturellement vêtu, et le vêtement est traité pour lui-même, dans tous les détails de ses plis. Enfin les œuvres allemandes sont presque toutes peintes, ce qui achève de leur enlever tout caractère architectural, d'en faire ce qu'elles sont en réalité, des tableaux en relief.

C'est à la Franconie et au Tyrol qu'appartient le premier rang dans cette seconde floraison de la sculpture allemande. En Franconie, nous rencontrons, dès l'abord, l'École de Nuremberg, avec ses trois grands sculpteurs, Veit Stoss, Adam

Krafft et Pierre Vischer, auxquels M. Bode joint, à juste titre, le vieux Michaël Wohlgemuth, ou plutôt les sculpteurs de son atelier.

Tout le monde connaît les chefs-d'œuvre de Veit Stoss. La grande lunette de la *Salutation angélique,* à Saint-Laurent, de Nuremberg, la *Sainte couchée* du Musée Germanique, la *Pieta* et la *Vierge avec saint Jean* de l'église Saint-Jacques, suffiraient à faire apprécier ce maître remarquable qui joint à une extrême habileté technique un sens tout à fait particulier de la beauté des formes. Comme Étienne Lochner de Cologne, il est le plus allemand et le plus original des artistes de l'Allemagne.

Quant à Adam Krafft qui représente la sculpture de la pierre, comme Stoss représente celle du bois et Vischer celle du bronze, son *Chemin de la Croix* sur la route du cimetière Saint-Jean, son *Calvaire* dans ce cimetière même, sa *Mise au tombeau* de Saint-Sebald, et le *Sacramenthaus* de Saint-Laurent, son chef-d'œuvre, nous le montrent dans les principaux traits de son art : art plus expressif, si l'on veut, plus mouvementé à coup sûr, que celui de Stoss, mais plus lourd et moins gracieux, comme celui du vieux Wohlgemuth.

Pierre Vischer, fils et élève de Hermann Vischer, est le plus populaire de ces trois grands sculpteurs de Nuremberg. Il en est, incontestablement, le plus habile, et son célèbre *Tombeau de saint Sebald* est un chef-d'œuvre dans son genre. Mais Vischer n'a plus ni le sens de la beauté de Stoss, ni le profond sentiment de Krafft. Son art, plus classique, plus pur, est aussi plus froid.

L'éclat de l'École de Nuremberg ne doit pas faire oublier deux sculpteurs franconiens que nous ne pouvons que signaler ici : le maître anonyme de l'*Autel de Creglingen,* auteur de nombreux groupes où des types féminins d'une grâce singulière se rencontrent avec d'autres types d'une lourdeur tout allemande : et le célèbre Tilman Riemenschneider, Saxon d'origine, mais établi à Wurzbourg, maître tout classique, bien froid, lui aussi, dans sa charmante perfection.

Augsbourg, rivale de Nuremberg dans la peinture, Cologne, la patrie de la peinture allemande, n'ont pas produit, au xve siècle, de sculpteurs très originaux. Le Tyrol, en revanche, a donné naissance à une série de sculpteurs dont l'art égale, s'il ne le dépasse pas, celui de Nuremberg. C'est un art à mi-chemin de l'Italie et de l'Allemagne, expressif et soucieux de la beauté plastique, naïf et puissant. Au premier rang, M. Bode place à bon droit l'admirable peintre et sculpteur Michel Pacher, que M. Janitschek, dans son excellente *Histoire de la peinture,* considérait de son côté comme l'un des artistes les plus originaux de l'Allemagne. Le chef-d'œuvre sculptural de Pacher est un *Couronnement de la Vierge,* peint et doré (1477), à l'église de Saint-Wolfgang, dans le Tyrol : mais d'autres ouvrages, à Botzen, à l'église paroissiale de Salzbourg, au Musée Germanique, peuvent servir à faire connaître la prodigieuse variété, le sain naturalisme et l'incomparable élégance de sa manière.

Dans l'Allemagne du Nord, les églises d'Annaberg, de Zwickau, de Freiberg, de Magdebourg, offrent plus d'un monument de sculpture plein de vie et de fraîcheur : l'église paroissiale de Calcar, près de Cologne, le dôme de Schleswig, où est le celèbre autel sculpté de Hans Bruggemann, bien d'autres églises mériteraient d'être signalées. Le défaut d'espace nous oblige à renvoyer au livre de M. Bode pour l'étude de tous ces ouvrages, comme aussi pour l'examen du rapide et lamentable déclin de la sculpture allemande au xvie siècle, de son alliance, au xviiie, avec le style baroque et rococo, de son état présent : trois sujets que M. Bode traite de la façon

GROUPE EN BOIS DU MAITRE DE CREGLINGEN.

(South-Kensington Museum, à Londres.)

la plus remarquable, malgré qu'il leur consacre à peine une vingtaine de pages.

L'*Histoire de la peinture allemande*, de M. Janitschek, n'a pas encore entièrement paru. On nous permettra d'attendre sa publication pour marquer les rapports de la peinture et de la sculpture allemandes, et pour indiquer ainsi les caractères essentiels de l'une et de l'autre.

Nous devons, en revanche, signaler dès aujourd'hui l'*Histoire de l'architecture allemande*, par M. Dohme [1]. C'est un gros volume rempli de faits, avec d'innombrables illustrations très instructives, si elles ne sont pas très séduisantes. Quant au texte de M. Dohme, nous y trouvons les mêmes qualités d'érudition, d'ingéniosité, de netteté que dans l'ouvrage de M. Bode, comme aussi le même défaut, — si c'en est un, — d'un style bien sec et d'une composition peu variée. La fin de l'art roman en Allemagne, les débuts de l'art gothique et les caractères spéciaux qu'il revêt de l'autre côté du Rhin, d'autres moments encore de l'architecture allemande ont été mis en lumière de la façon la plus heureuse par M. Dohme. Comme M. Bode, l'éminent écrivain reconnaît que l'art gothique est un art tout français, que les architectes allemands sont venus l'étudier en France, après s'être longtemps refusés à l'admettre. Cet art tout français ne trouvera-t-il pas bientôt chez nous un historien digne de lui, et devrons-nous toujours envier à l'Allemagne des travaux dans le genre de celui de M. Dohme ?

Dans le *Magazine of Art* de février, M. Francis Ford consacre un article fort intéressant à une collection de tissus égyptiens découverts depuis six ans aux environs de Thèbes, et récemment installés au South-Kensington. Ces tissus remontent évidemment à des époques diverses, et datent, suivant le catalogue de M. Alan Cole, de l'espace compris entre la formation de la province d'Égypte, sous Auguste, et l'invasion de l'Égypte par les Sarrasins. Les tissus du South-Kensington n'apprennent d'ailleurs rien de bien nouveau, tant au point de vue de leur technique qu'à celui de leur ornementation. Notons seulement qu'on n'y trouve aucune trace de soie, encore que, suivant M. Müntz, la soie fût employée en Égypte à une époque antérieure à celle d'où ils datent. D'autre part, il est curieux de voir à quel point les influences romaines, grecques, byzantines ont anéanti jusqu'au dernier vestige du style égyptien national : une fleur de lotus est le seul souvenir de l'art égyptien qui se retrouve dans l'ornementation de l'un de ces tissus [2].

Dans la même revue (livraison de mars), M. Forbes Robertson décrit les portraits égyptiens ou plutôt gréco-romains découverts dans le Fayoum par M. Flinders Petrie. Les portraits de M. Petrie ne diffèrent pas sensiblement de ceux qu'a trouvés M. Graf, et dont nous avons parlé dans le dernier *Mouvement des arts*. Contentons-nous donc d'extraire de l'excellent travail de M. Forbes cette observation curieuse : que, en dehors du mérite artistique de ces portraits, le côté du trompe-l'œil, de l'illusion optique, y est extrêmement développé; et que les fameuses légendes sur les oiseaux venant becqueter des fruits peints, etc., doivent ainsi commencer à nous paraître un peu moins invraisemblables.

Sait-on qu'il existait à Metz, dès le XIIe siècle, un couvent de Templiers, et que la chapelle et la salle du chapitre de ce couvent font aujourd'hui partie de la

1. Grote, édit., Berlin, 1888, 1 vol. de 444 pages, illustré.

2. Voy. l'article sur les *Tapisseries coptes* du Musée des Gobelins : *Gazette* d'août 1887.

vieille citadelle? La salle du chapitre a même gardé ses fresques, datant du XIIIe siècle, et M. Illo, dans le *Zeitschrift* de février nous fournit plus d'un renseignement intéressant sur ces peintures anciennes. Le peintre, dit-il, s'en est tenu à une échelle de couleurs très restreinte : il n'a employé pour les ornements, qui jouent le rôle dominant, que le noir, le rouge, le rouge brun et le jaune, sur fond blanc : les figures sont peintes avec leurs couleurs naturelles. Mais, en dépit de cette simplicité de moyens, l'effet produit est des plus riches et des plus intenses. La salle entière, à l'origine, était couverte de peintures : on y voyait et on y voit encore, au moins en partie, des scènes de combat, des épisodes des *Chansons d'animaux*, des figures de saints et de Vierges, le tout parmi des détails très variés d'ornementation. Les figures sont de grandeur naturelle, et présentent un type d'une grâce délicate et fraîche, rappelant celui des fresques de Ramersdorf et des églises du Rhin. Le procédé est le procédé primitif de la fresque : un tracé des contours, dont les intervalles sont ensuite badigeonnés avec les couleurs appropriées. L'ornementation, au contraire, les petites figures des animaux, etc., sont traitées avec une légèreté élégante et spirituelle qui nous porterait à voir dans ces fresques une peinture inspirée de l'art français du XIIIe siècle. M. Illo ne tranche point la question de leur origine, et nous nous garderons bien de ne pas l'imiter.

Mentionnons en passant, avec le regret de ne pouvoir nous y arrêter, l'étude de M. Stiassny, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XI, 4) sur les peintures et dessins de maîtres flamands et allemands que renferment les Musées italiens. La partie le plus curieuse de ce minutieux travail est celle qui concerne Hugo Van der Goës : M. Stiassny considère comme des ouvrages authentiques de ce peintre, en outre du tableau célèbre de Florence, une petite *Vierge* de la Casa Cereda Rovelli, à Milan, et une *Crucifixion* du Musée Correr, à Venise : deux tableaux du Musée municipal de Padoue lui semblent également rappeler la manière du maître gantois, à qui M. Scheibler, de son côté, attribue une *Pietà* du Belvédère de Vienne.

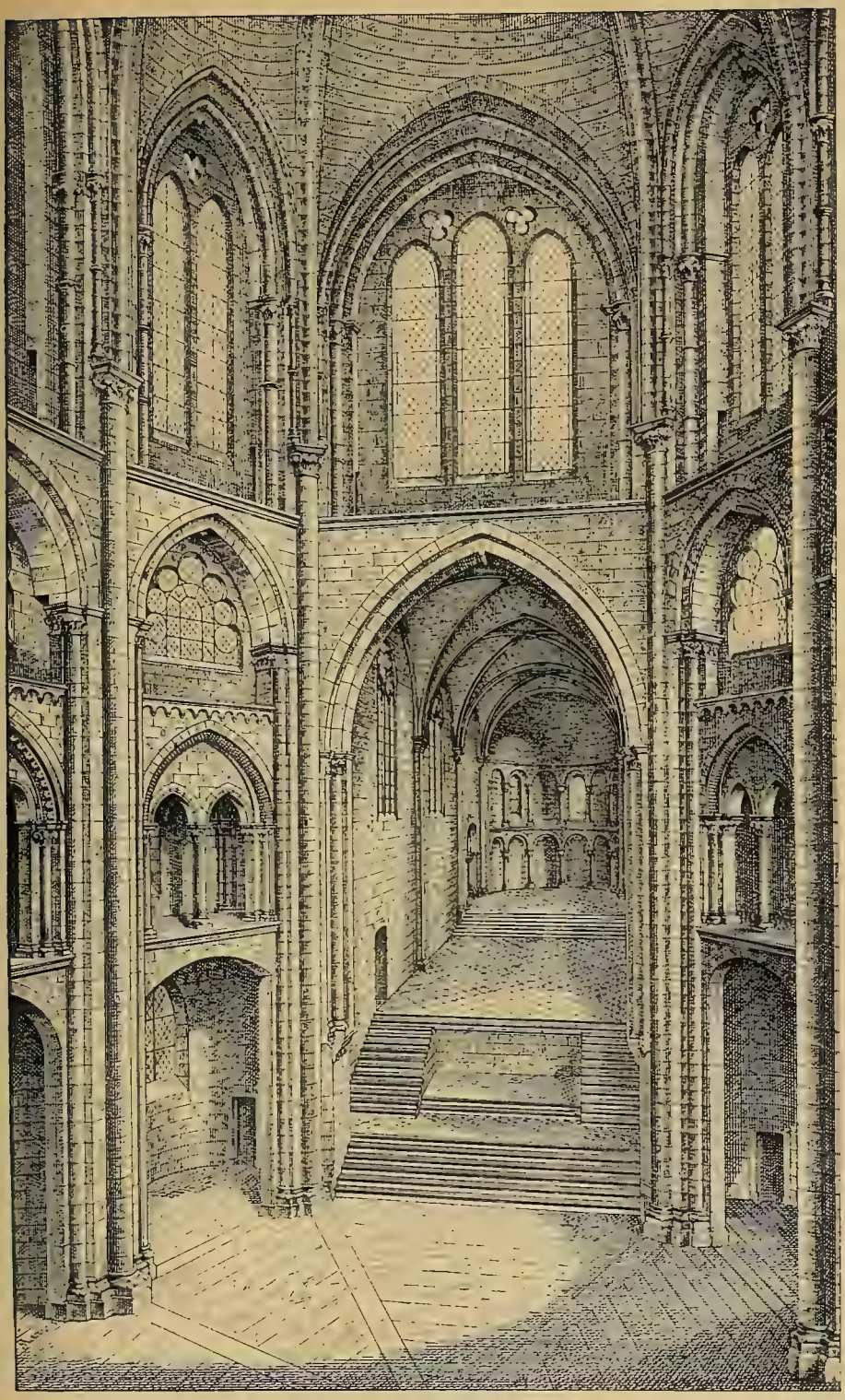
C'est au Louvre que nous conduit M. Antoine Springer, un vétéran de la critique allemande, avec son curieux article du *Zeitschrift* de mars. Il se demande à son tour, après tant d'autres, ce qui en est de la *Vierge aux Rochers* et de la *Sainte Anne* de Léonard, deux tableaux dont la disposition et les personnages se retrouvent, comme l'on sait, dans une peinture et un carton de Londres. Et voici la conclusion, longuement motivée, où s'arrête M. Springer : Léonard a composé deux fois la *Sainte Anne* et la *Vierge aux Rochers*. Une fois il s'est livré tout entier à l'inspiration artistique; il a mis tout son soin à la composition du groupe; il a donné aux mouvements et aux expressions leur forme naturelle, sans chercher à les approfondir ni à les revêtir d'un sens symbolique. De cette conception relèvent la *Sainte Anne* du Louvre et la *Vierge aux Rochers* de Londres. Une autre fois, au contraire, Léonard a voulu rendre la signification intime et formelle de son sujet ; il a modifié sa composition, lui a un peu enlevé de son unité et de son apparence naturelle, afin de lui ajouter une partie symbolique, comme aussi afin de la faire servir d'exemple et d'enseignement. On sait en effet, d'une part, que Vasari et Lomazzo ont longuement commenté les intentions théologiques des tableaux de Léonard; d'autre part, que cet homme extraordinaire aimait à faire

de ses ouvrages des sortes de preuves de ses théories artistiques, à l'usage de ses élèves. La *Vierge aux Rochers* du Louvre et le *Carton de la Sainte Anne* de l'Académie royale de Londres ressortiraient à cette seconde tendance.

De ces deux groupes, lequel est le premier en date ? A défaut de toute preuve matérielle, il est permis de conjecturer, dit M. Springer, que c'est dans un âge relativement avancé que Léonard a fait ses peintures didactiques, sa *Vierge aux Rochers* du Louvre et son carton de Londres, après 1505, sans doute, à son retour de Milan. Les deux autres ouvrages, au contraire, doivent dater d'une période où le sentiment artistique de Léonard était plus frais et plus ingénu.

Mme Julia Cartwright entreprend, dans le *Portfolio*, une réhabilitation du peintre Lorenzo Lotto de Trévise, qui fut élève de Giov. Bellini et dont la renommée, jadis fort brillante, fut depuis bien effacée par celle de ses condisciples vénitiens Il est certain que, à travers ses deux manières successives, l'une encore directement inspirée de Bellini (*Saint Jérôme* du Louvre, *Sainte Catherine* de Munich, *Santa Conversazione* du Palais Borghèse), l'autre rappelant davantage le Giorgione et Palma (tableaux du Belvédère et de la Galerie Leuchtenberg, *Vierges*, etc., dans diverses églises des Marches), Lotto a conservé quelque chose de féminin et de tendrement sensuel qui le fait ressembler au Corrège et lui donne un rang à part dans l'École de Venise. Mais nous craignons bien que les excellentes raisons de Mme Cartwright ne convainquent pas tout le monde et qu'elle reste seule longtemps encore à apprécier comme il le mérite le remarquable talent de Lorenzo Lotto. Les générations d'aujourd'hui ont vraiment bien autre chose en tête.

Rubens lui-même ne commence-t il pas à leur sembler trop vieux jeu? Jamais pourtant il n'y eut un plus grand peintre, plus inspiré et plus réfléchi, plus original et plus savant. Il suffirait, pour en trouver la preuve, de lire les érudites pages que M. Bode a consacrées, dans les *Graphischen Künste*, à ses tableaux de la Galerie Liechtenstein et notamment à sa fameuse série du *Dévouement de Decius*. M. Bode a vraiment une façon à lui de mêler les idées théoriques avec les faits précis de l'histoire; en quelques mots épars çà et là, il juge Rubens mieux que maints autres ne le feraient en d'énormes volumes. A côté de la scène de *Decius*, la collection Liechtenstein présente en particulier deux catégories d'œuvres très intéressantes de Rubens : des esquisses pour une *Vie de Henri IV*, qui devait faire suite à la *Vie de Marie de Médicis;* et des copies de tableaux italiens, entre autres une copie de la *Mise au tombeau* du Caravage, copie traitée avec une liberté merveilleuse et offrant déjà tous les caractères de la manière de Rubens. A la fin de son article, M. Bode esquisse en quelques phrases la carrière artistique du maître flamand. Il divise sa vie en trois parties : le séjour en Italie, où Rubens s'occupe à désapprendre en même temps qu'à apprendre; où il subit une crise d'incertitude et d'hésitation ; le retour à Anvers jusqu'à la mort d'Isabelle Brandt, époque de fécond travail, durant laquelle Rubens se constitue une manière éclatante, vigoureuse, mais conventionnelle, qui s'adoucit dans les dernières années sous l'influence du jeune Van Dyck; enfin une troisième période, les voyages, le mariage avec Hélène Fourment, les dernières œuvres. Rubens, mûri et sûr de lui, considère sous un aspect tout nouveau les œuvres des maîtres étrangers,



VUE INTÉRIEURE DE SAINT-GÉRÉON À COLOGNE

(« Histoire de l'architecture allemande ».)

il y puise un goût de la simplicité et de la vérité, que vient encore fortifier l'étude assidue de la nature. C'est de cette époque que datent les paysages, les portraits de sa femme et de ses enfants, les scènes mythologiques, tous ces chefs-d'œuvre où le génie du maître semble rajeuni et à la fois plus profond.

Nous avons signalé, dans notre dernier *Mouvement des Arts*, les ingénieuses recherches qui ont conduit M. Frizzoni à reconstituer dans son ensemble un groupe

PORTRAIT TROUVÉ EN ÉGYPTE PAR M. FLINDERS PETRIE.

de peintures de Francesco Cossa. Notre excellent collaborateur vient de consacrer au peintre ferrarais une nouvelle étude, publiée dans le *Zeitschrift* du 11 avril 1889. Il y confirme l'attribution faite jadis à Cossa par M. Morelli d'une admirable *Annonciation* du Musée de Dresde. Ce tableau, l'un des plus importants parmi les tableaux italiens primitifs de Dresde, avait été considéré, depuis Vasari, comme un ouvrage de Mantegna, dont il rappelle d'ailleurs la manière par plus d'un trait. Plus tard il a passé pour une œuvre de l'École de Pollajuolo, et c'est sous cette attribution qu'il figure dans la Galerie photographique de Braun. En réalité, c'est un des ouvrages les plus parfaits de Francesco Cossa : il a été peint par lui, vers 1470, pour l'église de l'Osservanza de Bologne. Il se rattache immédiatement aux peintures murales exécutées à Ferrare dans le palais Schiffanoia, et à ses fresques de l'église del Baracano, récemment découvertes : tandis qu'un ouvrage

postérieur de Cossa, le grand tableau à la détrempe de la Pinacothèque de Bologne, peint en 1474, manifeste déjà une manière plus large avec plus de liberté et de souplesse.

Les peintres et les professeurs anglais ont entrepris une campagne contre l'usage encore trop répandu de l'estompe dans l'enseignement du dessin. Dans une récente conférence au Congrès de Liverpool, M. Richmond s'est chargé de dire son

PORTRAIT TROUVÉ EN ÉGYPTE PAR M. FLINDERS PETRIE.

fait au pernicieux ustensile. « L'usage de l'estompe, dit-il, donne au dessin un caractère bâtard, l'empêche d'être un simple dessin sans en faire un tableau. Pouvons-nous nous figurer Giotto, ou Michel-Ange, ou Botticelli, passant des journées à estomper leurs dessins pour leur donner du fini ? Si l'enseignement du dessin veut cesser d'être une pratique toute machinale, pour développer ce qu'il y a dans l'élève d'intelligence et de talent, il doit commencer par supprimer l'usage désastreux de l'estompe. »

Shakespeare, qui a tout connu, a-t-il connu, la peinture? C'est une question que se pose M. Fenn, dans la *Magazine of Art* du 1er avril, et qui ne semblera pas étrange si l'on songe que, en Angleterre et surtout en Allemagne, une foule de gens considèrent l'œuvre de Shakespeare comme un monde et lui attribuent une

autorité universelle. Or il paraît que précisément Shakespeare s'est fort peu entendu aux choses de la peinture. M. Fenn, qui a dépouillé à ce point de vue l'œuvre complète du grand Will, nous donne plusieurs détails vraiment curieux. C'est ainsi que Shakespeare, qui parle souvent de peintres et de peinture, n'emploie jamais à leur sujet d'autre terme technique que celui de « crayon ». Jamais cet homme si épris des expressions précises ne mentionne la palette, la brosse, etc. Jamais non plus il ne cite un seul nom de grand peintre ou de grand sculpteur. Dans le *Conte d'Hiver*, il mentionne Jules Romain comme l'auteur d'une statue d'Hermione : voilà tout; et encore Jules Romain, peintre et architecte, ne semble-t-il guère s'être jamais occupé de sculpture. Dans son *Timon d'Athènes*, il met en scène un peintre ; mais sans employer à son égard un seul terme caractéristique; encore ce peintre se trouve-t-il, à la fin de la pièce, être un affreux gredin. Jamais non plus il ne signale d'autres sujets de peinture que le portrait ou l'allégorie. Dans la *Douzième Nuit*, en revanche, il a des vers merveilleux pour exprimer le pouvoir symbolique de la peinture. Enfin nous noterons avec M. Fenn un fait bizarre : Shakespeare, qui ne paraît pas se douter de l'existence de la brosse et de la palette, connaît et méprise comme il convient l'usage de la peinture à l'aquarelle. Deux fois, dans la pièce de *Henri IV*, il compare des choses faibles ou peu distinguées à des choses peintes avec des couleurs à l'eau (water-colours). Nous laissons d'ailleurs aux « Shakespearolâtres » anglais et allemands le soin de contrôler et de discuter les conclusions de M. Fenn. Il s'en trouvera peut-être un pour nous démontrer que si Shakespeare n'a point parlé des procédés de la peinture, c'est parce qu'il les jugeait mauvais. Une dame n'a-t elle pas récemment établi, en deux colonnes, que Shakespeare était une femme, une femme seule ayant pu connaître comme lui les personnes de son sexe?

T. DE WYZEWA.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

SALON DE 1889

LA PEINTURE.

Au moment où l'art du siècle et celui des deux mondes sollicitent tant de comparaisons, il sera permis au visiteur du Salon de borner un peu sa tâche. Il voudrait aller aux œuvres significatives, à celles qui révèlent un sens renouvelé de la vie; aux artistes qui exprimant avec des formes et des couleurs, nos émotions, nos pensées, nos inquiétudes d'aujourd'hui, sont vraiment modernes; ce qui ne veut pas dire qu'ils peignent tous les choses actuelles, ou que tous fassent du plein air. L'art moderne, observateur et intuitif, sensitif et intellectuel, ne peut être enfermé ni dans l'emploi du mode clair, ni dans la reproduction des scènes réelles. Il est dans un esprit nouveau, plus critique, plus affiné de sensa-

tion que le romantisme et non moins ému, mais d'une passion plus contenue par l'ironie ou par l'analyse; et cet esprit habite les synthétiques restitutions de nature et d'humanité conçues par Puvis de Chavannes, les harmonies symboliques de Fantin-Latour, comme il inspire le pessimisme amusé de Degas, la subtile et pathétique intimité de Carrière. Le plein air, la peinture par les valeurs claires, l'observation de la vie moderne ne sont pas une fin, mais un moyen. Retour à la nature directement observée, garantie contre les mensonges, obligation de mettre dans les êtres et dans leurs entours une plus grande somme de vérité immédiate, voilà ce qu'ont voulu des artistes comme Manet, Degas, Raffaelli, Renoir. En s'attaquant franchement aux réalités modernes, ils s'obligeaient à désapprendre la pose d'école et l'expression d'atelier. Intéressés au naturel imprévu et saisissant de la vie en mouvement, épiant la nature livrée à elle-même, ils surprirent avec une rare pénétration le geste d'instinct, l'attitude de fonction, l'expression d'habitude, le naïf et le caractéristique. Ces très fins esprits se refirent une innocence pour voir juste, et la main docile à rendre ce que voyait l'esprit dut acquérir la sûreté primesautière du dessin, la justesse large de la touche pour poser sur la toile l'impression vierge des choses. En même temps l'observation d'êtres évoluant dans leurs milieux suscita des analyses plus complexes qui toutes tendaient au même but : replacer la figure, la scène, le fragment d'univers au centre des influences qui le modèlent de leur pression lente, sous le coup des actions et des réactions qui modifient incessamment leur signification et leurs apparences : forme, expression, couleur, tout apparut lié en un tout organique et homogène. A cette étude passionnée des ambiances, la sensibilité s'affina : de la nature au cerveau se multiplièrent les points de contact plus ténus et plus intimes; des correspondances plus variées furent perçues entre un état de lumière et un état d'âme; à la vérité physionomique, à l'ambiance significative s'ajouta la suggestion par le mode lumineux : on vit reparaître, dans l'évocation du passé ou dans l'ordre des vérités familières, le symbolisme des couleurs et des harmonies génialement formulé par Delacroix, et de la matière spiritualisée on fit de nouveau de l'émotion, de la pensée, du rêve.

Ainsi rafraîchir la vision, nettoyer la mémoire des phrases apprises, la palette des bitumes qui l'encrassaient, rendre à la peinture par le sentiment des valeurs sa plus douce magie, par l'affirmation d'une tonalité dominante son plus large et son plus

subtil moyen d'expression, lier dans l'œuvre d'art une gerbe plus riche de sensations plus directes, et du même coup assurer l'impression totale par l'unité de l'harmonie, voilà ce qu'ont fait les peintres dont nous parlons, et n'était-ce pas par une analyse plus délicate et plus complexe des phénomènes lumineux, revenir à la synthèse, cette loi essentielle de l'art?

Bien loin donc de nier la vertu des méthodes nouvelles, nous sommes plus que jamais persuadés que ces maîtres ont conduit l'art dans sa vraie route; car ils ont donné aux yeux toute la volupté à laquelle ils avaient droit, à l'esprit toutes les satisfactions qu'il pouvait désirer. Ils ont fait de la couleur une expression intellectuelle, de l'harmonie un langage symbolique, et leur œuvre est substantielle et claire, complexe et simple. Chez tous, d'ailleurs, on reconnut une franchise, la fierté de ne rien dire qui ne fût leur, la volonté très légitime de se créer une neuve gentillesse de langage pour exprimer des sensations neuves. Le néologisme ne fut pas réclame tapageuse, mais nécessité logique, et si chacun se fit un métier personnel, c'est que chacun avait une vision originale.

Si la formule nouvelle a fait son chemin, si elle triomphe aujourd'hui, il faut en reporter l'honneur à ces artistes indépendants qui, rompant avec les routines, restaient fidèles aux vrais principes, et révélant dans les objets des manières d'être plus particulières, ne perdaient jamais de vue les ensembles. Mais une formule n'est pas une panacée. Mieux on connaît ces libres esprits dont les œuvres raillées du gros public, ignorées de nos musées, attendent chez des amateurs la revanche de l'avenir, plus on est convaincu que seuls ils ont donné toute sa valeur significative au langage créé par eux. Trouvons-nous au Salon l'expression vraie de cet art si vivant, si inventif, nerveux et réfléchi tout à la fois? Trop rarement. Ce qui domine dans la production annuelle, ce sont des transactions habiles, des dosages faits pour n'effaroucher personne et qui bénéficient de l'absence des maîtres, ou bien la fausse hardiesse de peintres tourmentés par le nouveau qui emploient sans discernement des procédés dont le vrai sens leur échappe. Et, comme d'ordinaire, le succès s'arrête à mi-côte, souvent à des mixtures équivoques auxquelles manquent la hardiesse ou la conviction. Si donc on voit poindre un nouveau poncif, ce poncif n'est pas dans la méthode, il est dans l'esprit de ceux qui l'appliquent; car déguiser le vieux jeu sous une défroque nouvelle n'a jamais passé pour un progrès; se battre les flancs pour faire de la peinture indignée, quand on est calme, est

le plus sûr moyen de grimacer. Aussi bien les polémiques d'école à école et les confrontations de vérités ont peut-être fait trop oublier la vérité essentielle, et les questions de métier ont trop primé la question d'art. On est en droit de demander aux néo-luministes ce qu'ils ont à nous révéler sur l'homme et sur la nature, d'examiner la nouveauté de leur observation, la valeur de leur émotion. Que la moyenne de l'école voie plus clair et peigne avec plus de conscience qu'avant, qu'elle attache plus de prix à résoudre des problèmes plus complexes, qu'elle s'adresse moins directement à la sensiblerie par le mélodrame, à l'esprit par des anecdotes, à la mémoire par des narrations d'histoire, c'est bon signe, mais cela ne suffit pas, s'il est vrai que l'art souvent commence où s'arrête la possession d'un métier. Avec ce vocabulaire nouveau, souple, sonore, expressif, que d'autres ont élaboré dans leur fier isolement, nous chercherons ce que disent les artistes acclamés aujourd'hui, très désireux de découvrir une pensée, un caractère, une interprétation de nature.

Tout cela nous le trouvons dans l'œuvre de Carrière. Pour exprimer un monde de pensées et de sentiments nouveaux, Eugène Carrière a créé une ambiance idéale, émanée du réel, où la nature se transpose dans tous ses logiques rapports. La fine et trembleuse atmosphère où vivent ses figures, il l'a observée dans les intérieurs parisiens à l'heure où la lumière tamisée assoupit toutes nuances et vient mourir doucement sur les choses. Et c'est aussi le milieu de son rêve, le choix de son esprit, cette harmonie voilée où rien ne s'évapore, où tout s'affine, ce douillet asile où loin de tout contact brutal, au cœur de ses habitudes, se meut la chère vision. Nous ne discutons pas ce qu'on nomme ses partis-pris, reconnaissant dans son œuvre une logique profonde, ne pouvant les concevoir autres, et convaincus que seule cette manière de dire pouvait rendre la subtilité de la pensée, la délicatesse de l'émotion. Carrière expose cette année deux toiles : un *Portrait de femme* et une scène de famille : *Intimité*... Toutes deux ont une rare signification; toutes deux révèlent un artiste attentif aux impressions les plus fugitives, en même temps qu'au sens intime de tout.

Le portrait est une œuvre de rêverie et de précision nerveuse. Dans une pose légère et qui pèse à peine, une pose qui semble prête à l'essor, une femme en robe de bal est assise obliquement sur un divan. L'éclat fiévreux et diamanté des yeux noirs, la roseur des joues, l'ébauche d'un sourire jeune et douloureux, affirment une souffrance douce, un charme de fleur penchée, et la souplesse de la touche

menée dans le sens des formes fuselées précise encore ce caractère de grâce longue et comme fluide. Des roses pâles ou vifs égrenés au coussin où son coude s'appuie, au corsage, aux bouffettes d'un soulier dessinent un chant de tendresse sur la sourdine exquise des gris, des blancs atténués, du viel argent lamé de la robe. Expression, métier, sensation de couleur, tout est de la plus fine essence.

L'autre toile est plus significative encore. Une mère se penche, soutient d'un bras le bébé qui embrasse sa grande sœur; la fillette, à genoux, résignée et souriante, les bras au long du corps, se livre avec un abandon de tendresse à la prise tâtonnante des petites mains, à cette douce violence de caresse. Ainsi rassemblées dans une intime cohésion, les figures se composent d'elles-mêmes suivant de souples inflexions, avec l'harmonieuse beauté des gestes d'instinct où l'artiste qui sait voir et choisir trouve une grâce supérieure aux arabesques préméditées. Une lumière paisible descend sur le groupe et l'enveloppe de ses effluves; elle différencie par de fines valeurs le teint ambré de la mère, les carnations laiteuses de l'enfant, le rose tendre de la fillette et ses cheveux blonds : par d'insensibles dégradations elle glisse sur le plein des formes, circule en transparence légère dans l'intérieur où s'indiquent les objets familiers. Partout l'œil est accueilli, invité par une induction de mystérieuse douceur. Un charme profond et vrai, de tendresse confiante, habite cette toile d'évidente intimité, et comme dans le *Premier voile*, comme dans toute l'œuvre de Carrière, quelque chose aussi d'infiniment doux et touchant. On dirait une corde qui vibre lentement et sourdement, un rappel de tristesse, l'étreinte douloureuse d'un moment unique et dans la plénitude de l'émotion humaine, un divin désir de larmes. A ce signe on reconnaît un art nourri de la substance même de la vie, une œuvre où l'homme a mis le meilleur de lui-même, ce qu'il y a de plus doux et de plus puissant dans les passions éternelles, créant, comme les maîtres anciens dans leurs tableaux de sainteté, un admirable symbole de la famille.

La pensée se reporte aux cahiers du peintre, à ce livre de vérité où jour par jour il recueille les impressions de la vie réelle, où s'élabore pour les œuvres futures le tendre, le merveilleux pathétique de l'intimité. On revoit ces gestes augustes de maternité, l'allaitement, la délicate pression des mains qui enveloppent et protègent, les joue-à-joue et les cœur-à-cœur de la mère et du petit, puis le profond sérieux et le comique innocent de l'enfance, ses poses d'attention absorbée, de surprise, ses élans instinctifs, ses désirs impérieux vers

les êtres et les choses : l'énergie vitale tout à coup jaillissante, la fusée d'un rire frais comme la naissance d'un monde, l'éveil d'une âme, d'une pensée, d'une songerie, le vif et le sauvage d'un regard de douze ans : et, parmi les jeux, les travaux, les caresses, l'angoisse solennelle d'un jour de fête, cette évocation du fantastique ineffable, de la féerie continue où vivent, aiment et souffrent ces commencements d'âmes environnés de mystère, envolés vers la vie et soudain lourds de pressentiments. On comprend alors ce que l'œuvre de Carrière comporte d'observations accumulées, d'intuition, de pénétration lente : on se dit que cet art si délicat et si plein contient dans son intimité discrète, l'essence de la vie, ses ardeurs joyeuses, ses luttes acceptées, ses douleurs vraies, l'âme d'un homme qui a senti et pensé, le mépris de toute vulgarité et pas un mensonge.

La sincérité du sentiment, l'affinement de l'intelligence sont également reconnaissables chez Fantin-Latour. Des scènes d'intérieur l'ont révélé sensible aux familiarités de cœur et d'esprit, aux parentés d'intelligence, au charme doucement austère de la vie cachée et sérieuse. Ses portraits vus par les dedans médités et mûris ne sont jamais indifférents, même lorsque l'exécution, comme en celui de cette année, semble trop monotone : l'habitude d'une âme et d'une existence est enclose en leur trame serrée, en leurs tonalités recueillies. On sait que cet art d'intimité et de foyer eut aussi son large vol. Par une hardie transposition des timbres et des rythmes, faisant chanter la couleur à l'unisson des symphonies, Fantin-Latour évoqua en de prestigieux paysages, dans la grotte du Vénusberg ou sur les rochers du Rhin, les éclatantes visions des grands harmonistes ; en cela fidèle disciple et vrai fils intellectuel de celui qui avait interprété la pensée de Gœthe et de Shakespeare, du maître romantique auquel il rend encore une fois hommage. C'est en pensant à Delacroix qu'il fait planer sur un tombeau, dans l'atmosphère obscurcie de la grande ville, cette *Immortalité* vêtue de rose mystique, si triste et si fière, douloureuse et charmante comme les voluptés d'esprit.

Avec deux œuvres qui affirment la souplesse d'un talent et l'unité d'un caractère, Raffaelli semble avoir voulu résumer cette année une carrière déjà bien remplie. Les *Buveurs d'absinthe* et le *Portrait de jeunes filles*, sans parler du *Terrassier* et du *Professeur de musique*, formant transition entre les deux, sont bien les extrêmes de son art. Deux hommes vêtus des redingotes élimées, des lamentables gibus de

MADAME D.A.

la basse bohème, sont assis sous une tonnelle; l'un, accoudé à la table où la liqueur verte s'opalise, musculeux et peu rassurant, darde un œil gris bleu de louche gouaillerie; l'autre pliant et veule, d'un geste anguleux et rentré roule une cigarette dans l'accablement machinal d'un définitif à vau-l'eau : derrière eux un grand mur jaunâtre et lézardé, à gauche une échappée sur un maigre paysage de banlieue. Dans leur habitacle de misère, ce Macaire et ce Bertrand des terrains vagues sont fixés définitivement par une observation précise et immédiate, par un dessin fouilleur et large, par un modelé de souplesse et de première venue qui fait sentir sur des bras, sur des côtes décharnées le flasque des étoffes de ruine. Nulle velléité de caricature, la vérité interprétée par un caractériste incisif. L'œuvre, d'exécution très franche, a pris avec les années une belle patine blonde et la plénitude de ses accords. C'est une consécration. En plantant sa tente dans une région inexplorée, aux portes de Paris, en découvrant pas à pas la banlieue pauvre, sa faune et sa flore, ses décors et ses types, Raffaelli a fait une durable conquête d'art, il est bien décidément maître chez lui. Et déjà dans cette première partie de son œuvre si âcre de saveur, des printemps de cendre verte délicats et maladifs, des figures de large bonhomie comme le *Terrassier*, des portraits de fillettes, exquis de fraîcheur et de naïveté jolie, annonçaient une possibilité de grâce. Depuis, la vision du coloriste s'était amusée aux bouquets de tons vifs, aux gris lumineux, aux verdeurs acidulées des végétations insulaires, à la braverie du cottage anglais. En passant par la *Bonne Matinée*, cette évolution vers le tendre et vers le clair aboutit au *Portrait de Judith et de Gabrielle*. Dans une chambre égayée de fraîche lumière, deux jeunes filles en robes blanches : l'une est assise, les mains sur les genoux, croisées; l'autre debout, dans une pose légère et comme suspendue, cueille une branche d'hortensia. Les expressions sont éveillées et sérieuses : en ce repos de jeunesse prompte aux gestes vifs, gauche encore et neuve à l'élégance comme le confort très fleuri qui l'encadre, on devine une volonté de distinction et l'on pressent une gaieté prochaine. Et ce qui enchante le regard, ce qui donne à l'œuvre un charme si original, c'est le bouquet d'hortensias, c'est le virginal de ce bleu lilas, de ce bleu de lumière qui ondule et rayonne, pose des reflets nacrés sur un corsage, voltige autour des cheveux et des teints de transparence, imprégne l'atmosphère et la poudre fine d'aurore; dominante où l'artiste a fait passer l'âme d'un bonheur adolescent, d'un bonheur bleu tendre.

Roll a pour la nature une ardente tendresse. Il a regardé franchement la vie moderne, il l'a vue simplement dans ses grands traits, pas toujours les plus caractéristiques. Il l'a traduite avec loyauté dans une langue assez rude et qui semblait brutale car elle manquait de nuances, indécise en réalité, car elle manquait de hardiesse. De grandes toiles, où souvent l'œil et l'esprit n'étaient pas guidés aussi sûrement que dans la *Guerre* vers un intérêt dominant; des œuvres insuffisamment centrées ou trop boueuses ont manifesté chez l'artiste une bonté mâle, une naturelle et forte éloquence. Aujourd'hui sa vision s'est éclaircie et s'est mise au point : il paraît d'accord avec lui-même et dans l'*Été* formule nettement sa pensée sur le plein air. Cette pensée est sage, un peu timide. Par une tiède après-midi d'été, dans un parc, parmi les hautes herbes une femme est assise, une jeune fille, debout, porte une gerbe de fleurs; au fond un enfant joue. L'atmosphère est légère autour des figures; la lumière se répand avec égalité, fleurit de tons frais, justes, médiocrement savoureux, des étoffes blanche ou rose, des carnations de jeunesse et des cheveux blonds. Discrète, elle ne se permet aucun accent chaleureux, laisse dormir les fonds dans une valeur neutre, détermine une impression douce, agréable, modérée. Pour tout dire, c'est un été fort accalmi, où rien ne chante, où rien ne vibre des moiteurs de la saison; et les personnages se conforment à son allure, figés par un modelé attentif, sans qu'une touche saisissante et hardie donne à la vie sa verdeur et son frémissement. Œuvre intéressante, conduite avec maîtrise, incomplète, — car le vif de la vérité s'y émousse, — et, si l'on parle d'expression, trop indifférente. Elle plaît encore parce qu'elle laisse entrevoir les précautions d'un bon géant qui manierait peureusement des choses fragiles.

Dagnan-Bouveret cherche la beauté et le caractère dans l'expression précise des mœurs et des types populaires. Il va de préférence à ceux qui ont le plus gardé du passé dans leurs costumes, leurs allures, leurs habitudes d'âme, aux fidèles de la Bretagne bretonnante, aux simples de cœur et d'esprit qui prolongent jusqu'à nos jours la songerie obscure et la candeur des vieux âges. Avec des procédés semi-archaïques, semi-modernes, il résume en des figures choisies et strictement observées, d'hommes, de femmes, de jeunes filles, la dure obstination de l'idée fixe, les lentes inconsciences de la pensée, ou l'effusion douce de la foi : ces figures il les replace à l'ombre de l'église qui les rassemble, en des milieux significatifs

mais atténués à dessein, comme s'il voulait apaiser autour de leur rêve intérieur les bruits du monde profane, et la nature pleine de Satan. On peut admettre cette interprétation bien qu'en isolant la vie de l'ambiance naturelle, elle supprime à la fois l'explication suprême de sa manière d'être et le charme décisif de la peinture. Et certes dans les *Bretonnes au Pardon* naturellement groupées et nettement définies, on admire la vérité particulière de certaines figures exquises de simplicité, de vague et végétative douceur, mais l'ensemble manque un peu d'ampleur et si ces femmes sont au Pardon en chair et en esprit, on peut douter qu'elles vivent dans la vraie Bretagne.

En réunissant dans le laboratoire de Claude Bernard, autour du maître, ses amis et ses disciples, Lhermitte a composé avec logique un groupe de portraits liés par une pensée commune et qui seraient plus naturels si chaque personnage ne faisait effort pour l'être. L'œuvre est intéressante, exactement documentée, mais d'une exécution fatiguée et inquiète. La lumière reste rebelle aux efforts de ce consciencieux artiste, et malheureusement elle le hante : ses *Laveuses* trahissent la volonté de faire brillant quand même. Des accents lumineux qui sentent l'après-coup, surchargent la toile, compromettent l'unité, refusent de se fondre en une coulée limpide. Lhermitte aurait tout avantage à dire les choses plus simplement, à sa manière qui est la bonne puisqu'elle est sienne.

Je sais bien que, pour se connaître, d'abord, et pour se résoudre à être soi, et rien que soi, il faut un grand courage d'esprit, nulle vanité, de l'orgueil et de la modestie tout ensemble. On est si disposé à se mentir à soi-même, à se composer pour sa galerie intime. Pourtant la sincérité est à ce prix, et comment convaincre si l'on n'est convaincu? Et s'il semble indiscret ou vain de contester à l'artiste non seulement la vérité de ce qu'il voit, la valeur de ce qu'il imagine, mais la naïveté de ses intentions et l'innocence de sa volonté, je dirai que la critique serait plus vide encore qu'elle n'est inutile si elle ne cherchait à découvrir l'homme derrière les œuvres, à sonder le creux et le plein d'un art. Tout ce qui est naïvement senti se justifie de soi-même; nous goûtons devant la *Pièce d'eau* de Jeanniot le charme subtilement défini des heures douteuses, dans le *Jacob et Rachel* d'Ary Renan des modulations en mineur et des suggestions délicates. L'œuvre de Perrandeau, *Avant la levée du corps*, malgré des valeurs trop uniformes, est expressive et finement sentie, et l'on reconnaît dans le *Portrait de Mme Demont*, par Jules Breton, une

intelligente et affectueuse observation; dans celui de *M*me V..., par Baschet, une haute conscience d'art, mais devant la *Sirène* de Besnard le doute nous envahit. Que nous veut-elle, cette fille mal enjuponnée, plantée à contre-jour aux bords d'une mer incendiée de reflets violets et rouges, isolée de ces feux de Bengale dans une lumière froide? Que nous veut son équivoque sourire, qui se croit troublant? Bizarre et point charmante, gauche et fort peu naïve, elle a l'incohérence des chimères mal formulées qui traversent le cerveau et ne sont pas viables. Pour imposer une idée vague, Besnard a forcé l'expression, allumé des flamboiements inharmoniques, inventé un contraste paradoxal. Si le peintre habile se reconnaît à des légèretés d'atmosphère, on cherche en vain l'artiste qui exprima simplement un sentiment simple et juste, celui qui eut un sens si personnel du féminin, de la grâce ample et chaleureuse. La *Sirène* est l'erreur d'un homme qui a cherché l'étrange pour l'étrange, c'est un malencontreux hasard d'imagination, en même temps qu'un petit mais vraiment très petit bonheur de palette.

On le voit, à quelques exceptions près, les modernistes, les rustiques et les imaginatifs n'ont rien apporté cette année qui soit d'un intérêt capital. Et si l'on parle du paysage proprement dit, on peut, sans passer pour un esprit chagrin, constater le rétrécissement des points de vue et la contingence des œuvres. Cherchez parmi les paysages du Salon, une œuvre qui parle de loin, qui affirme par une tonalité dominante, par une harmonie significative, l'immanente beauté d'un aspect, d'une saison et d'une heure, qui subordonne franchement l'intérêt local d'un site à une vérité générale de nature, vous en trouverez bien peu. Sans doute un caractère, une interprétation persistent avec Harpignies, ce rude ciseleur à froid, ce noueux forestier qui ossifiant des terrains et silhouettant âprement le végétal, enferme dans ses œuvres fermement construites une âme de solitaire, triste et dédaigneuse ; avec Pointelin fidèle aux plateaux du Jura, au silence du soir, et qui fait descendre sur les verts mourants, sur les noirs branchages une calme et pensive monotonie ; avec Lépine, délicat analyste des ciels parisiens, baignant ses vues de cité dans une blondeur laiteuse ; avec Boudin, dont les notations directes et les tonalités gris-bleutées ont annoncé un éclaircissement de la vision et de la palette. On apprécie chez Billotte un éveil d'harmonies pâles, une justesse vaporeuse, chez Damoye des finesses d'œil et des saveurs de tons en des compositions minces et dispersées, chez Demont la volonté de généraliser, une recherche curieuse des

Dagnan-Bouveret pinx et del. Heliog. Dujardin

BRETONNES AU PARDON
(Fragment du Tableau exposé au Salon de 1889)

Gazette des Beaux Arts Imp. Eudes

moiteurs d'atmosphère et des ambiances orageuses où les colorations blêmissent. D'autres furent décidément de leur pays. En bornant son horizon au ciel fin de la Champagne, à ses délicates verdures, à l'étain froid de ses eaux, Barrau trouva, dans ces discrets accords, un vrai goût de terroir. Il nous intéressa à la désuétude des ruelles villageoises, au calme des midis, aux grisailles d'un jardinage d'automne; il fut naïvement rural et finement champenois, ce provincial qui parlait joliment de sa province et qui revient aujourd'hui, par une naïveté précieuse, à des découpages d'imagerie. Binet, moins adroit et plus robuste, a dit sur les plaines normandes, sur leurs ciels chargés d'effluves marins, sur le deuil violet de leurs horizons, des choses justes et fortement senties; il établit magistralement de vastes paysages comme la *Barre à Quillebœuf;* il échoue au rayonnement de la lumière. Mais, ces réserves faites, dans une fin d'école qui piétine sur place et débite en menue monnaie le paysage romantique, on trouve surtout d'ingénieux spécialistes et d'habiles metteurs en page, plus ou moins éparpilleurs de nature attardés à des singularités pittoresques, à des virtuosités calligraphiques, à de minces combinaisons chromatiques, ils rédigent, sans vues d'ensemble, des monographies sur la géologie et la flore d'un canton. Mis bout à bout tant de fragments isolés, tant de sites bretons, auvergnats ou lorrains, ne sauraient former qu'un album illustré de la France, un supplément colorié au Guide Joanne. La vérité d'art et de nature n'est pas là. Les prétendus traditionnels ignorent les vraies traditions : hardiesse d'interprétation, largeur de vues, force d'unité. L'héritage des romantiques et de Millet, ce puissant généralisateur, est passé aux mains de ceux que l'on crut révolutionnaires, alors qu'ils coulaient des observations neuves dans le moule des lois éternelles. Car c'est dans le paysage surtout que les impressionnistes ont apporté les révélations décisives. Élevés dans le plein-air, curieux de sensations directes, attentifs aux nuances complexes qui se pénètrent et se fondent dans la sérénité de la lumière, ils ont retrouvé la nature dans sa primitive splendeur. Décomposant le rayon lumineux pour faire converger sur la rétine son faisceau recomposé, exaltant les tons par les complémentaires, découvrant les richesses prismatiques qui fleurissent l'ombre, ils ont fait vibrer sur la toile avec l'intensité totale de la lumière sa plus délicieuse caresse et ses modes les plus fugitifs. Au lieu de peintures décolorées et creuses, où l'impression se disséminait faute de force centrale, on vit des œuvres de plénitude et de synthèse et la vérité générale

habitant le moindre coin d'univers. Ainsi Monet, saisissant au vol la fleur exquise et passagère d'un mode lumineux, posant de premier coup avec une incomparable justesse d'œil et de main la forme dans la couleur, la riche et délicate variété du ton local dans ses rapports avec l'ensemble, exprimant toutes les particularités de la lumière, comme elle ruisselle sur les pentes, comme elle frappe en éclats brefs sur les facettes et les pointes de rochers, comme elle s'étale en fluorescence dans les eaux, comme elle roule en cascades rompues sur les feuillages, Monet unique à fixer sur la toile, par une magie d'art, tout ce qui passe, tout ce qui flotte, tout ce qui palpite dans l'atmosphère, et réalisant les choses telles qu'elles nous apparaissent à travers la vibration de l'air, sous la gaze des buées errantes, sous le fouettement des averses, dans cette merveilleuse complexité d'analyse, ce grand peintre frappe surtout avec une autorité souveraine l'impression totale et dominante. Ses paysages, riches et pleins, nous prennent aux yeux avec la brusquerie soudaine et charmante d'une première vue de pays. C'est une seconde; c'est une contrée, Hollande, Ile de France ou Bretagne, et dans cette seconde, dans ce pays fortement caractérisé, c'est tout le charme de la lumière, toute la sève de la nature. Pissaro, cet élargisseur d'horizons, arrondit de vastes ciels sur des vergers poudrés de lueurs; il fait peser de gras soleils sur des campagnes d'été; il évoque la douce blondeur matinale ou la rèche atmosphère des premiers froids sur les terrains friables et les verdures aigries; il communique la sensation directe et comme l'attouchement d'une saison et d'une heure. Guillaumin, puissant coloriste, exalte sur la rougeoyante fournaise du soir l'ivresse des verts, et le bleuissement délicieux des ombres; il fait monter des rivières lentes et froides, à l'ombre des saules, une humidité frissonnante. Gauguin développant les fermes et justes indications de Cézanne, enveloppe d'un beau rayonnement la structure définitive de ses paysages. Où trouver, depuis les romantiques, pareille poussée de talents originaux tendant, chacun dans sa voie, vers un but commun : faire tenir dans l'œuvre pittoresque une vérité plus complète et plus ramassée?

Lorsque la nature rentrait ainsi dans l'art à portes ouvertes, on s'imagina d'abord qu'elle allait tout submerger, imagination, poésie, ce qu'on nomme l'idéal, je veux dire l'empreinte de l'idée et de la volonté sur le réel. On crut que l'amour du document exact et textuel rabaisserait l'art aux curiosités inférieures du fait divers et de la photographie. Le danger n'était pas imaginaire, et le Salon de 1889

montre clairement qu'il n'est pas conjuré. Des toiles comme la *Toussaint* de Friant et le *Sauvetage* de Dawant, illustrations agrandies où des personnages réels et peu interprétés s'agitent en des milieux inexpressifs, prouvent qu'un artiste bien outillé peut faire fausse route et dépenser du talent à côté du vrai. Mais l'art moderne a marché dans le sens opposé. Quel que fut le sujet, l'affinement nerveux de la sensation et la qualité de la mise en œuvre en firent une création qui portait la marque d'un caractère. Toute la science d'un temps qui profitait des révélations pittoresques de Delacroix et de Millet fut possédée et maniée par de rares esprits attentifs au sens du réel, et l'art français, si intellectuel à toute époque, ne renonça jamais moins à penser et à faire penser, à moins qu'il ne faille voir uniquement dans une œuvre comme celle de Degas l'exquise fantaisie d'un virtuose et non les conclusions d'un observateur cruel et fin, d'un terrible railleur d'humanité. Une danseuse lui suffit à résumer un monde ou tout au moins un quart de monde. Avec ses déformations professionnelles, le factice de son sourire et de ses grâces, dans l'ambiance des lumières de rampe et des paysages d'opéra, elle apparaît comme la fleur étrange d'un univers artificiel, aussi largement traitée, aussi *nécessaire* en ce cadre d'illusion qu'un paysan de Millet sur sa terre et sous son ciel, qu'une Muse de Puvis de Chavannes dans la sérénité d'un jour élyséen, qu'une mystérieuse figure de Carrière en son atmosphère de rêve. C'est que tous ceux-là ont compris la nature et la vie comme un vaste ensemble de phénomènes liés par des rapports harmoniques ; c'est qu'ils ont créé des êtres de vérité vivant et respirant dans le milieu réel ou rêvé qui les explique. Et je ne nie pas que le Salon n'offre des accidents agréables, mais il fait un peu trop penser à ce géant aux cent bras qui n'avait qu'une fort petite tête.

MAURICE HAMEL.

(*La suite prochainement.*)

WATTEAU

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

Au lendemain du 30 juillet 1712, Watteau, qui s'abandonne aisément aux nonchalances et dont l'esprit flotte bien souvent dans le bleu des songes, se trouvait en présence d'un devoir. En sollicitant et en acceptant le titre d'agréé, il avait passé avec l'Académie une sorte de contrat moral : il s'était engagé à fournir son morceau de réception, et il savait, par les confidences de ses camarades, que, s'il tardait par trop à l'exécuter, la Compagnie lui rappellerait sa promesse. La production du « chef-d'œuvre » était d'ailleurs, comme dans toutes les corporations, le seul moyen d'obtenir le brevet de maîtrise. Watteau était pleinement résolu à faire honneur à ses enga-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. Ier, p. 5 et 177.

gements, et comme on avait laissé à son libre caprice le choix du sujet à traiter, il essaya d'y songer le plus sérieusement du monde. Par malheur, sa fantaisie était un peu sautillante; d'autres travaux l'occupèrent, et l'Académie qui, d'ailleurs, se montra fort indulgente envers lui, dut attendre pendant cinq ans le morceau de réception que le nouvel agréé lui avait promis. Elle ne perdit rien à ces retardements, car, de 1712 à 1717, le jeune peintre n'a cessé de faire des progrès, et elle gagna à ces lenteurs la glorieuse peinture qui est une des fiertés du Louvre.

Pour le biographe épris des faits authentiques, l'histoire de ces cinq années est difficile à raconter. Peu d'événements, beaucoup de travail. A ce moment, Watteau ajoute un nouveau nom au catalogue de ses amis : c'est en 1712, alors qu'il vient d'être agréé, qu'il se lie avec le mousquetaire Caylus. Ces relations furent interrompues par bien des entr'actes, car pendant les dernières années du règne de Louis XIV, le comte de Caylus s'agite et se promène beaucoup. En 1713, il est au siège de Fribourg; dans l'automne de 1714, il part pour l'Italie et il n'y reste pas moins d'un an. Bientôt le militaire, devenu archéologue, fait un beau voyage aux rives orientales. Mais toutes les fois qu'il rentrait à Paris, il se mettait à la recherche de Watteau, bien que celui-ci ne fût pas toujours facile à trouver, ayant eu, plus que pas un, la manie du déménagement et l'amour de l'endroit écarté que rêvait Alceste. Caylus, parlant de ce qu'il a vu, est ici un précieux témoin. Watteau, dit-il, était dominé par un certain esprit d'instabilité. « Il n'étoit pas sitôt établi dans un logement qu'il le prenoit en déplaisance. Il en changeoit cent et cent fois, et toujours sous des prétextes que, par honte d'en user ainsi, il s'étudioit à rendre spécieux. Là où il se fixoit le plus, ce fut en quelques chambres que j'eus en différans quartiers de Paris, qui ne nous servoient qu'à poser le modelle, à peindre et à dessiner. Dans ces lieux uniquement consacrés à l'art, dégagés de toute importunité, nous éprouvions, lui et moi, avec un ami commun — c'était M. Hénin — la joie pure de la jeunesse jointe à la vivacité de l'imagination, l'une et l'autre unies sans cesse aux charmes de la peinture. »

Le prétexte qu'invoquait Watteau pour justifier ses perpétuels changements de domicile n'était pas complètement imaginaire. Une fois agréé à l'Académie, l'artiste avait connu les ennuis qui s'attachent à toute célébrité naissante : il voyait son atelier envahi par des fâcheux, amateurs ou marchands, qui le troublaient dans son travail. Suivant le conseil du poète, il consentait à répandre son esprit, mais

il voulait cacher sa vie ; il allait un peu partout, quelquefois, dans des quartiers éloignés, chercher le calme et le silence. C'est dans un de ces accès de mélancolie qu'il alla un jour loger aux Porcherons. Mariette est le seul qui nous parle de cette installation. Au commencement du XVIIe siècle, les Porcherons, c'était presque la campagne, avec des jardins et des sentiers dont quelques-uns sont devenus des rues. Watteau travailla dans ces régions rustiques. Au dire de Mariette, il y peignit, d'après nature, l'*Abreuvoir* et le *Marais*, les deux vues qui ont été gravées par L. Jacob. A quelle époque cette villégiature aux Porcherons ? Les textes ne le disent pas. L'histoire des logements successifs de Watteau est le plus ardu des problèmes.

L'infatigable promeneur finit cependant par se fixer. Watteau fut en effet un des artistes auxquels Pierre Crozat ouvrit un asile dans sa maison hospitalière. En faisant parler le silence des historiens, en rapprochant quelques dates, on parvient à déterminer d'une manière approximative le moment où le peintre vint habiter l'hôtel de la rue de Richelieu. Il n'est pas vraisemblable que cette installation ait eu lieu durant l'absence du maître de la maison. Or, en 1714, Pierre Crozat fit un long voyage en Italie ; il ne revint même qu'à la fin de 1715. L'hôtel, commencé en 1704 par Cartaud, était alors terminé et décoré. Pierre Legros venait d'achever les sculptures dont nous parle Germain Brice dans une description qui est bien connue, mais qui doit cependant être résumée, car il est bon de savoir dans quelle atmosphère Watteau allait passer les meilleures années de sa vie.

L'hôtel Crozat, véritable résidence princière, était situé au coin de la rue de Richelieu et du rempart, aujourd'hui le boulevard des Italiens. Avec les jardins et les dépendances, il occupait une superficie de neuf arpents, et s'étendait ainsi jusqu'à l'hôtel de Menars en se prolongeant de l'Est à l'Ouest jusqu'aux terrains sur lesquels a été ouverte la rue de Grammont. Ce vaste enclos s'agrandissait encore par suite d'un passage souterrain que Crozat avait fait creuser sous le rempart et qui aboutissait aux jardins de la Grange-Batelière, c'est-à-dire entre le passage de l'Opéra et la rue Drouot. Un plan de 1758 montre encore les vitrages des serres que le financier y avait établies. Le long du « nouveau cours planté sur les remparts de la ville », s'étendait une orangerie monumentale recouverte d'une terrasse, où il était bon de s'asseoir pour assister au mouvement du boulevard, et pour prendre le frais dans les soirées d'été. Il n'y avait vis-à-vis que d'humbles guinguettes ou des maisons basses et on voyait librement la campagne et les pentes de Montmartre.

LE MARAIS, PAR WATTEAU

(D'après la gravure de L. Jacob.)

La maison, située au milieu de parterres et de beaux arbres, ne comprenait, au temps de Watteau, qu'un pavillon à un seul étage surmonté par un attique, car c'est en 1730 seulement qu'Oppenordt a défiguré et alourdi la construction de Cartaud. A l'intérieur de l'hôtel, l'art régnait en maître. Deux appartements du rez-de-chaussée, une galerie de dix toises donnant sur les jardins et dont La Fosse avait peint le plafond, une partie de l'étage en attique, où Crozat avait fait établir un salon octogone imitant la Tribune de Florence et décoré de figures de Pierre Legros, contenaient des tableaux, des pierres gravées, une merveilleuse collection de dessins. Ces richesses, Watteau n'avait pu que les entrevoir lorsqu'il avait peint, en 1712, les *Saisons* de la salle à manger. Désormais, il allait pouvoir les étudier tous les jours. Quelle fête pour un peintre qui avait la religion des grands maîtres et qui rêvait d'aller les interroger en Italie! quelle joie pour un jeune esprit qui, de tout temps, avait eu l'ambition de s'entretenir librement avec les coloristes! Nous l'avons dit, c'est chez Crozat que Watteau se trouva pour la première fois en contact avec les Vénitiens. Que cette cohabitation ait eu d'heureux résultats sur son talent, la suite de cette histoire le montrera avec évidence.

L'hôtel de la rue de Richelieu était alors habité par le vieux Charles de La Fosse, qui venait d'obtenir de l'avancement à l'Académie, car c'est en 1715 qu'il fut promu au grade de chancelier. Il occupait avec sa femme l'un des appartements de l'étage en attique et il y mourut le 13 décembre 1716. Sa veuve continua à résider dans l'hôtel. La maison contenait-elle aussi un logement pour la nièce de La Fosse, Mlle d'Argenon? Je l'ignore ; mais elle venait presque tous les jours chez Crozat, et elle y était la bien reçue, car si elle avait le tort — très grave sous la Régence — de n'être pas jolie, elle chantait en savante musicienne et Pierre Crozat était un mélomane enragé.

Watteau, nous dit Caylus, « avoit de la finesse et même de la délicatesse pour juger de la musique et de tous les ouvrages d'esprit ». Il fut servi à souhait, car Crozat organisait des concerts et il y conviait ses amis. Ces séances musicales étaient à la mode et l'on en parlait dans le monde. Watteau y entendit le chanteur Paccini, Antoine, le joueur de flûte, Mlle d'Argenon, dont la voix passait pour charmante, et sans doute d'autres encore. Il nous reste un souvenir des concerts de Crozat. Mariette a possédé une sanguine rehaussée de blanc, aujourd'hui au Louvre, dans laquelle Watteau nous a conservé,

de son crayon le plus délicat, les portraits des artistes qui faisaient de la musique dans les réunions de l'hôtel de la rue de Richelieu. L'intelligent amateur a même voulu que le nom de ces virtuoses fût aussi éternel que le dessin du maître et il a tracé sur cette légère feuille de papier l'inscription suivante : *Præclarorum musicorum cœtus, scilicet Antonius fidicen eximius, Paccini Italus cantor mus. reg. et Da. Dargenon Car. de la Fosse pict. Acad. sororis filia cui suaves accentus Musa invideret.* Il faudrait rechercher le flûtiste Antoine et le chanteur Paccini, qui était attaché à la musique du roi. Quant à Mlle D'Argenon, qui devait être assez jeune au temps de Watteau, elle survécut longtemps à ses camarades des concerts de Crozat. Dans une lettre du 5 février 1746, Rosalba, retirée à Venise, demande des nouvelles de la chanteuse dont elle se rappelle encore la voix, cette voix dont la Muse envierait les suaves accents, comme le disait l'aimable Mariette.

Watteau a beaucoup vécu dans le monde des musiciens. Il a connu chez Crozat ou ailleurs J. B. Rebel, ordinaire de la musique du roi, dont il a fait le portrait dans un dessin qui a été gravé par Moyreau. A cette époque, du reste, Watteau a dû aller plus d'une fois à l'Opéra avec son ami Antoine de La Roque qui surveillait les répétitions d'une nouvelle tragédie lyrique, *Théonée*, représentée le 3 décembre 1715. L'auteur de la musique était Salomon, qui avait déjà été le collaborateur de La Roque pour *Médée et Jason*. Salomon, attaché à la chapelle du roi, jouait divinement de la basse de viole, instrument à la mode que Watteau a souvent mis entre les genoux de ses modèles. Parmi les amateurs dont il a fait le portrait, plusieurs ont été heureux d'être représentés dans l'exercice de leur talent d'instrumentistes. Il devint de bon goût de se faire peindre en virtuose. Ici, nous avons quelques noms. Dans le *Concert champêtre*, gravé par Benoît Audran, le personnage qu'on voit jouant de la basse de viole sous de grands arbres, est un certain M. Bougi, premier propriétaire du tableau. Et c'est Julienne qu'il faut reconnaître, s'exerçant sur le même instrument, à côté de Watteau occupé à peindre, dans un bocage aux verdoyantes frondaisons. Je veux parler de la peinture, aujourd'hui perdue, dont Tardieu nous a laissé une estampe au bas de laquelle on lit le sixain qui commence ainsi :

> Assis auprès de toy sous ces charmants ombrages,
> Du temps, mon cher Watteau, je crains peu les outrages...

On le voit : que Watteau mette en scène de simples amateurs ou

des violoncellistes de profession, il semble avoir côtoyé de très près le personnel musical du temps de la Régence. On chante beaucoup dans ses bosquets et ses paysages sont peuplés de guitaristes. Et qui sait même s'il n'y a pas là une caractéristique du moment? Ces gentilshommes et ces élégantes que la princesse Palatine nous représente volontiers comme vivant le soir et jouant aux cartes ou buvant à la clarté des bougies, ont peut-être eu des retours de sentiment, des heures rêveuses où ils ont aimé la musique dans les bois ?

Le Watteau ami des musiciens se retrouve dans quelques tableaux qui ont échappé au grand naufrage. Personne encore n'a signalé, personne n'a gravé une petite peinture qui fait partie de la collection de M. Groult, et qui est assez imprévue. On y voit un jeune flûteur debout et soufflant de tout son cœur dans son instrument. La singularité, c'est que, dans ce tableau, le peintre nous met en présence d'un effet de lumière artificielle, car le personnage, étudié dans un concert du soir, est éclairé par un flambeau qu'on n'aperçoit pas. Le rayonnement de ce flambeau invisible éveille des points brillants sur le bois verni de la flûte et enveloppe les mains et le visage du petit musicien d'un reflet rougeâtre dont la délicatesse est presque hollandaise. Ici, le brave Watteau, qui a eu toutes les curiosités, manœuvre à la façon d'un Schalcken intelligent.

Étroitement lié avec des musiciens, Watteau avait aussi des amitiés dans le monde littéraire. Sans parler d'Antoine de La Roque, qui lui lisait ses libretti d'opéra, il a beaucoup vu le comte de Caylus. Celui-ci fit sans doute de longues absences, puisqu'il est allé jusque chez les Levantins; mais à son retour à Paris il ne manquait pas d'aller retrouver Watteau à l'hôtel Crozat. Il amenait avec lui M. Hénin, un homme heureux, puisqu'il a possédé l'*Accord parfait* et la *Surprise*, un des plus beaux tableaux de Watteau, au dire de Mariette. Les trois amis s'enfermaient et passaient des journées entières à dessiner. Les modèles étaient empruntés à l'inépuisable collection de Crozat. Après avoir dit quel plaisir prenait Watteau à copier les beaux crayons ou les croquis à la plume de Rubens, de Van Dyck, du Titien et de Campagnola [1], Caylus ajoute quelques paroles singulières : « Ce fut là, dit-il, que nous lui préparions, M. Hénin... et moi, un nombre infini de desseins, d'après les études

1. Dans sa précieuse note sur Domenico Campagnola, Mariette constate que Crozat possédait un grand nombre de dessins du paysagiste padouan. Et il ajoute : « Ces desseins sont fort beaux. Watteau les copia tous, étant chez M. Crozat, et il avouoit qu'il en avoit beaucoup profité. »

des meilleurs maitres flamans et de ces grands paysagistes italiens et que nous avancions assés pour qu'en y donnant quatre coups il en

PORTRAIT DE REBEL.
(D'après la gravure de Moyreau.)

avoit l'effet. C'était le servir selon son inclination; car il aimoit en tout à l'avoir promptement. » Voilà une révélation assez inat-

tendue. Caylus et son camarade M. Hénin revendiquent l'honneur d'avoir été les collaborateurs de Watteau et d'avoir préparé pour lui de nombreux dessins qu'il achevait de son crayon magistral. Je ne vois pas que la question posée par ce texte ait fait dresser l'oreille aux spécialistes : il serait curieux de savoir s'il existe réellement des dessins de Watteau dont les dessous auraient été crayonnés par des mains étrangères. Pour nous, nous n'en connaissons pas. Caylus, qui a écrit des contes de fées, n'était pas homme à reculer devant une gasconnade.

Les concerts, la constante étude des chefs-d'œuvre de l'art, la conversation avec des gens d'esprit faisaient aux commensaux et amis de Crozat une vie assez douce. Mais, aux jours d'été, la vue du rempart et des jardins de la Grange-Batelière ne suffisait pas aux besoins de rusticité qui agitaient les âmes, même dans le monde de la finance. On quittait Paris, et Watteau doit à Crozat d'avoir renouvelé connaissance avec une inspiratrice qui l'avait toujours bien servi, la campagne. Pierre Crozat, que l'indulgente Providence comblait de ses dons, avait une maison des champs. Il possédait à Montmorency une retraite élégante où il restait des traces du propriétaire précédent, Charles Lebrun. Dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris*, D'Argenville nous parle encore, en 1755, de la « gracieuse maison » de feu M. Crozat. L'architecte de l'hôtel de la rue de Richelieu, Cartaud, l'avait construite en 1708 avec des préoccupations un peu italiennes. Dans la coupole du salon, peinte par La Fosse, on voyait Phaéton demandant imprudemment à son père la permission de conduire son char. Pierre Legros avait sculpté dans la chapelle une Gloire céleste. Quant aux jardins, ils devaient « leurs beautés à Lebrun, leur ancien maître ». Ce n'étaient que terrasses donnant sur la campagne, boulingrins, pièces d'eau retombant en cascades, et çà et là des balustrades et des portiques dont Lebrun avait donné le dessin et que Cartaud avait respectés. Watteau vint souvent à Montmorency; il y a beaucoup dessiné, et c'est dans le parc de Crozat, au dire de Mariette, qu'il a trouvé le motif du paysage de la *Perspective*, le beau petit tableau qui, lorsque Crépy le grava, appartenait à Guénon, menuisier du roi. On voit ainsi que, même au temps du Régent et de Mme de Parabère et lorsque la société élégante vivait dans un monde artificiel et peut-être un peu malsain, Watteau n'a pas été complètement sevré des spectacles de la nature. Malgré Fontenelle et ses pastorales, il a vu de véritables arbres et des prairies plus vertes que celles de l'Opéra.

A l'hôtel de la rue de Richelieu ou à Montmorency, la vie que menait Watteau était une vie occupée et à certaines heures un peu mondaine. Il ne faut pas regretter que le fils du couvreur de Valenciennes ait été mêlé de très près aux gens du bel air, car il a vu dans cette compagnie des costumes, des attitudes, des grâces dont son œuvre a gardé l'heureux souvenir. Malgré les dissipations ambiantes et les musiques du soir, ses matinées lui appartenaient et il a beaucoup travaillé chez Crozat. Nous avons dit que c'est là que Watteau se trouva pour la première fois en contact avec les œuvres vénitiennes. Il les étudia beaucoup et il dut à cette étude ce culte pour les carnations chaudes qu'on remarque dans quelques-uns de ses tableaux. Il semble même que sa fréquentation avec les maîtres italiens ait élargi le répertoire de ses motifs habituels. Nous en avons une preuve à la galerie Lacaze. Il y a un peu d'italianisme dans l'idée de représenter Jupiter changé en satyre et contemplant d'un œil avide la nudité d'Antiope endormie. Mais, ici, le sujet seul fait penser aux peintres de la grande école, car la forme est tout à fait insuffisante, et Watteau, à ce moment du moins, ne savait qu'à demi les élégances et les courbes amoureuses de la femme complètement déshabillée. Ce tableau de *Jupiter et Antiope*, qu'on a vu passer en 1857, à la vente Patureau, je ne le cite pas comme un chef-d'œuvre, mais comme un témoignage des troubles que Watteau, imparfaitement informé des suavités de la forme féminine, éprouvait devant la nudité vivante. Je le cite aussi, parce que, sur une structure sans beauté, Watteau a essayé de mettre les morbidesses de la chair, les palpitations de l'épiderme, et qu'il a exprimé son rêve en utilisant les leçons qu'il avait prises chez les Vénitiens de la collection Crozat. Le *Jugement de Pâris*, qu'on peut voir aussi à la galerie Lacaze, n'est qu'une esquisse, un simple frottis; mais combien la peinture est intéressante! Ici, rien de vénitien. Ce jour-là, Watteau avait regardé les Flamands. La déesse a retiré ses voiles et elle apparaît nue devant son juge. La peinture est faite avec des blonds, avec des gris rosés d'une distinction suprême et, sans être très pures, les formes sont savoureuses. La légèreté du travail est celle d'un disciple posthume de Rubens. Fragonard a dû étudier cette vive esquisse.

On voit, par ces deux exemples, que, pendant son séjour chez Crozat, Watteau montre dans l'art une grande diversité de caprice et des ambitions compliquées. C'est une douce flânerie dans l'idéal, c'est la promenade gourmande de l'abeille qui va goûter toutes les

fleurs et ne s'attarde à aucun calice. Caylus et les biographes ironiques voient dans cette allure capricante, une preuve de l'inconstance de Watteau, une marque de son indécision perpétuelle. Nous y verrions volontiers le signe d'une curiosité insatiable et d'une intelligence qui, avant de choisir et de se fixer, veut savoir. Ce séjour de Watteau chez Crozat a été une longue période de rêverie et d'étude.

Mais voilà qu'un éclat de rire retentit tout à coup dans Paris. Ce sont les comédiens italiens qui reviennent. Louis XIV est mort; le Régent et son monde pensent qu'il est temps de rendre ses droits au sourire exilé. Depuis 1697, les scellés restent apposés sur la porte de l'hôtel de Bourgogne : cette porte va se rouvrir. Les anciens confrères de la Comédie sont morts ou dispersés : il faut reconstituer leur troupe errante ou appauvrie. Au mois de juin 1716, le Régent appelle une nouvelle équipe de comédiens. Pendant dix-neuf ans, l'araignée a silencieusement filé sa toile dans la salle de l'hôtel de Bourgogne. Pendant qu'on répare leur ancien théâtre, les bouffons débuteront à l'Opéra, et, dès le premier jour, le droit leur est accordé de prendre le titre de Comédiens italiens de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans. Paris attendait le retour des expulsés de 1697 : il les reçut à merveille.

La nouvelle troupe était fort bien composée. Elle comprenait les maîtres de l'esprit et les souveraines de la grâce. On y comptait plusieurs des étoiles qui allaient scintiller au ciel redevenu lumineux : la charmante Silvia (Giovanna Benozzi) et Mario (Joseph Baletti) qu'elle devait épouser plus tard; Flaminia (Hélène Baletti) et son mari Lelio (Louis Riccoboni). Dans les rôles de caractère, consacrés par la longue tradition du rire, Paris pouvait applaudir Francesco Matterazzi, toujours plaisant sous l'habit du Docteur, et Giacomo Rauzzini, qui n'était pas un médiocre Scaramouche. Ces comédiens, dont le Régent vint voir le début, n'eurent pas l'honneur de plaire à Saint-Simon, qui en parle assez durement : « La nouveauté et la protection, dit-il, les mirent fort à la mode; mais peu à peu les honnêtes gens se dégoûtèrent de leurs ordures, et ils tombèrent. »

Où M. le duc de Saint-Simon voyait des « ordures », le délicat Watteau ne voyait que des lazzi spirituels et des gaietés permises. Il a beaucoup aimé la Comédie italienne : il y a pris, au bénéfice de son œuvre, des types, des groupes, des costumes que son imagination a transformés en visions charmantes. Ainsi que nous l'avons

LE CONCERT, PAR WATTEAU.

(Portraits de Watteau et de Julienne, d'après la gravure de Tardieu.)

déjà dit, c'est le retour des bouffons sous la Régence qui a pu donner à Watteau l'idée de peindre le *Départ des comédiens italiens en* 1697, tableau que nous ne connaissons plus que par la gravure de L. Jacob, et qui, représentant une scène que l'artiste, alors enfant, n'avait pas vue, fut le résultat d'un effort rétrospectif et d'une sorte de reconstitution historique. Il est vraisemblable, on peut même considérer comme certain que, pour raconter cette ancienne aventure, Watteau s'est servi des figures et des accoutrements que la nouvelle troupe mettait sous ses yeux.

Ce tableau perdu et ceux qui sont dictés par la même inspiration soulèvent la délicate question de savoir quelles ont été les relations de Watteau avec la Comédie italienne. A consulter son œuvre, il semble en avoir été fort préoccupé, et les romanciers, à qui toutes les conjectures sont faciles, n'hésitent pas à croire que cet ami de la comédie a dû être l'ami des comédiennes. Si Watteau, qui a trente-deux ans en 1716, a eu quelques aimables aventures, à l'Opéra d'abord, et ensuite à l'hôtel de Bourgogne réparé, nous ne pourrions que lui adresser nos compliments, car le théâtre exalte les cervelles les plus raisonnables, et il y avait dans la troupe des minois séduisants et de beaux yeux italiens. Les peintres ont le droit d'aimer : on pardonnerait volontiers certaines galanteries à Watteau, puisqu'on lui pardonnerait tout. Mais notre respect pour l'histoire nous oblige à dire que les choses ne se sont peut-être pas passées comme on les imagine. Comment oublier les témoignages qui nous viennent de ceux qui ont le mieux connu le sérieux artiste? Le mot de Gersaint sur Watteau « libertin d'esprit, mais sage de mœurs » paraît significatif. Il est d'ailleurs confirmé par Caylus qui écrit : « La pureté de ses mœurs lui permettoit à peine de jouir du libertinage de son esprit. » C'est là, je le sais, l'opinion d'un mousquetaire, qui souffre avec peine que l'homme soit paralysé par la vertu. Mais il semble bien qu'on doive renoncer à la légende, d'invention moderne d'ailleurs, qui fait du mélancolique Watteau un pilier de coulisse, un amoureux toujours suspendu aux jupes de Colombine.

Au théâtre, il a eu des tendresses et des curiosités d'artiste; il a pu s'éprendre d'une attitude, d'un mouvement, d'une boucle de cheveux jouant sur une nuque aux blancheurs rosées. L'habitude et le besoin des amours défendues ne s'explique pas chez ce malade qui est en même temps un laborieux sans frein. Enfin, quant au personnel que Watteau a mis en scène, nous savons aujourd'hui qu'il n'y faut pas voir toujours des comédiens et des comédiennes

authentiques. Le peintre a beaucoup usé du travesti. Watteau, dit Caylus, « avoit des habits galants et quelques-uns de comiques dont il revêtoit les personnes de l'un et de l'autre sexe selon qu'il en trouvoit qui vouloient bien se tenir et qu'il prenoit dans les attitudes que la nature lui présentoit, en préférant volontiers les plus simples aux autres. » Ainsi, pour juger Watteau et sa morale, il faut toujours se souvenir de son magasin d'accessoires. Beaucoup de ses prétendus comédiens sont des amis revêtus d'un déguisement; le « gros brun au riant visage » que nous montre, sous l'habit de Mezetin, une gravure de Thomassin fils serait, d'après Mariette, le portrait de Sirois, et quant aux comédiennes, ce sont souvent de simples modèles ou de complaisantes voisines. Il y a sur ce point un mot de d'Argenville qui est un trait de lumière. Watteau a eu longtemps une servante « qui étoit belle » et qu'il a fait poser sous tous les costumes. Si, par aventure, il a aimé la soubrette dont il utilisait la grâce, il a imité Rembrandt. Mais pour revenir à notre propos, on voit que Watteau a vécu sur les frontières du théâtre : il n'était pas essentiellement de la maison.

Cette conviction, que je n'avais pas encore acquise en 1870, me fait regretter le temps que j'ai perdu jadis à rechercher avec un zèle malheureux le nom du comédien que Watteau aurait représenté sous l'habit blanc du *Gilles* de la collection Lacaze. Le caractère iconique de la peinture n'est pas douteux : nous sommes bien en présence d'un portrait. Quel est donc le bouffon qui, au temps de Watteau, a, dans les théâtres forains ou à la Comédie italienne, porté avec honneur la souquenille immaculée de Gilles ou de Pierrot?

Si, disions-nous, le personnage représenté par Watteau est un acteur de la Comédie, le champ des investigations serait circonscrit entre 1716, date du retour de la troupe, et la mort du peintre (1721). Or nous connaissons un de ceux qui, à cette époque, se sont affublés de l'habit blanc aux larges boutons. Pierre-François Biancolelli, le fils du grand Dominique, avait d'abord couru la province, dont il faisait les délices sous le costume d'Arlequin; mais « M. le Régent ayant souhaité qu'il s'attachât à la troupe italienne, pour pouvoir, en cas d'accident, remplacer Thomassin, il parut sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, pour la première fois, le 11 octobre 1717, sous l'habit de Pierrot; mais il quitta bientôt ce rôle pour prendre celui de Trivelin [1] ». La date indiquée nous conviendrait à merveille. En 1717, Biancolelli avait trente-sept ans, et Watteau a très bien pu peindre ce personnage qui tenait tant de place dans les préoccupations du Régent. Le *Gilles* est peut-être le portrait de Biancolelli.

1. *Dictionnaire portatif des théâtres*, 1754, p. 429.

Mais cette indication est purement conjecturale. Il y avait bien des Pierrot sous la Régence! Si Biancolelli porta pendant quelque temps cet habit de caractère, il en est d'autres qui le portèrent toute leur vie et que Watteau dut connaître.

Seulement, ce n'est point à la Comédie italienne qu'il les faut chercher, mais à l'Opéra-Comique, dans ce théâtre forain dont la sérieuse histoire se serait plus occupée si elle connaissait ses devoirs.

... Indépendamment de Quinson, dont Gillot a gravé le portrait, Watteau a pu applaudir, il a pu peindre quatre ou cinq Pierrots : Billard, qui débuta en 1700 dans la troupe d'Alard et de la veuve Maurice, et dont la vie fut — pour la durée, — celle d'un patriarche; Maillot, qui monta sur les planches en 1702; Hamoche, dont le succès commence en 1712; Belloni qui joua jusqu'en 1721 et cet autre dont on sait si peu les aventures, ce pauvre Bréon qui, après avoir fait la joie de la foire Saint-Germain, mourut phtisique en 1720, comme Watteau allait mourir... Le personnage qui a posé pour le *Gilles* est vraisemblablement un des acteurs que nous avons indiqués. Mais lequel? Là est le mystère, et nous serons sans doute condamnés toujours à l'aimer sans savoir son nom.

Aujourd'hui nous renonçons à cette vaine poursuite. Le sérieux farceur qui, debout dans son blanc uniforme, attend, pour jouer son rôle, l'arrivée des camarades qu'on entrevoit à mi-côte, n'est peut-être qu'un ami déguisé en Gilles pour faire plaisir à Watteau.

Et pendant que le maître écoutait Mlle D'Argenon aux concerts de Crozat, pendant qu'il copiait les dessins de Rubens et de Titien et qu'il étudiait le paysage dans le parc de Montmorency, que faisait l'Académie royale? Elle se morfondait, attendant depuis 1712 le morceau de réception que Watteau avait promis, et ne voyant rien venir. Elle savait bien que l'artiste oublieux lui manquait de parole, car c'est chez elle, c'est au Louvre, que le « chef-d'œuvre » réglementaire devait être exécuté. Deux commissaires avaient été désignés pour voir travailler Watteau. Barrois et Antoine Coypel commencent à s'impatienter : l'Académie fait comme eux, et quoiqu'elle soit fort débonnaire, elle prend le parti de rappeler à l'agréé que ses lenteurs lui causent quelque surprise. Le 5 janvier 1714, elle invite Watteau à faire connaître les causes de son retard. Watteau, occupé ailleurs, garde le silence. A la première séance de 1715, nouveau rappel au règlement. Bien que le procès-verbal ne le dise pas, le bon La Fosse demandait sans doute un répit pour son commensal de l'hôtel Crozat, et en effet, le 25 janvier 1716, l'Académie proroge le temps octroyé « au s^r^ Vatteau » pour faire son morceau de réception. Au début de chaque année, la Compagnie s'occupait de la situation des retardataires. Le 9 janvier 1717 elle accorde à Watteau un

BON VOYAGE, PAR WATTEAU.

(D'après la gravure d'Audran.)

nouveau délai d'un mois. Enfin l'obstiné rêveur se décide : il s'aperçoit qu'après s'être longtemps fait tirer l'oreille, son maître Gillot a peint un Christ et a été reçu en 1715, que son ami Nicolas Vleughels, agréé des plus récents, a livré son chef-d'œuvre le 31 décembre 1716. Il a la conscience de sa faute; il voit clairement que tout le monde est académicien excepté lui ; il prend un jour une résolution héroïque : il se rend au Louvre, et il peint en très peu de temps et comme pour se débarrasser d'un pensum, une des merveilles de l'école française, l'*Embarquement pour Cythère.*

Ce tableau, sans précédent dans l'histoire de l'art national, n'était qu'une esquisse inégalement poussée et, par endroits, un peu flottante. Mais l'Académie eût été bien difficile si elle n'eût pas accueilli avec honneur cette composition amoureuse qui, faisant succéder une fleur de poésie vivante à toutes les allégories surannées, allait devenir un événement dans l'histoire de la peinture. Watteau fut reçu académicien. Nous donnons, d'après le texte officiel, un extrait de procès-verbal de la séance du 28 août 1717 :

Aujourd'huy samedy vingt-huit aoust mille sept cens dix-sept, l'Académie s'est assemblée généralle. Le sieur Antoine Watteau, peintre, né à Valenciennes et agréé le trente juillet mil sept cens douze, a fait apporter le tableau qui luy avoit été ordonné pour sa réception, représentant une feste galante. L'Académie, après avoir pris les suffrages à la manière accoutumée, elle a reçeu ledit sieur Vatteau académicien, pour jouir des privilèges attachez à cette qualité, en observant par luy les règlemens de la Compagnie, ce qu'il a promis, en prestant serment entre les mains de Monsieur Coypel, écuyer, premier peintre du Roy et de Son A. R. Monseigneur le duc d'Orléans, présidant aujourd'huy à l'assemblée. Quand au présent pécuniaire, il a été modéré à la somme de cent livres.

La réception de Watteau avait attiré à l'Académie un nombre de membres bien supérieur à celui des fidèles qui assistaient d'ordinaire aux séances. Peintres, sculpteurs, graveurs, tous ceux qui avaient une situation dans l'art étaient présents à la fête que présidait Antoine Coypel; parmi les signatures inscrites au bas du procès-verbal, il en est même une qui est touchante, celle de Gillot. Claude Gillot, toujours un peu indiscipliné, pouvait à bon droit passer pour un académicien intermittent ou, du moins, fort inexact : il était constamment occupé le samedi et on le voyait rarement aux réunions de l'assemblée. Mais le 28 août 1717, il a été informé de l'ordre du jour, il a voulu voter pour Watteau, et il est là, n'inscrivant son nom qu'après celui de son ancien élève qui, prenant immédiatement séance, signe pour la première fois le procès-verbal. Pourquoi nous

dit-on que Gillot et Watteau s'étaient mal quittés? Une estime réciproque avait sans doute dissipé le nuage d'un moment, et on les retrouve l'un à côté de l'autre aux jours de bataille.

L'*Embarquement pour Cythère* fut placé dans les salles de l'Académie pour faire suite à la série des morceaux de réception, et c'est en raison de cette circonstance que le Louvre a hérité de l'immortel chef-d'œuvre.

Mais hâtons-nous de le dire : l'exemplaire du Louvre n'est pas, ainsi que le croyait Villot, celui qui a été gravé par N. H. Tardieu. Watteau ne voyait dans son morceau de réception qu'une esquisse insuffisante, une sorte de projet où sa pensée n'était pas complètement écrite. Le maître avait l'habitude de se juger sévèrement. Et comme l'*Embarquement pour Cythère* était un motif qui plaisait à sa fantaisie, il le refit avec de nombreuses variantes, en meublant davantage sa composition, en y ajoutant de nouveaux détails. De là un tableau définitif, qui est aussi un chef-d'œuvre. La seconde édition de l'*Embarquement* fut acquise par Julienne qui la possédait encore lorsque Nicolas-Henri Tardieu en fit la belle estampe que mentionne le Catalogue du Louvre, et dont la publication est annoncée dans le *Mercure* d'avril 1733.

Cette précieuse peinture, Julienne, plus fidèle à ses amis qu'à leurs œuvres, ne la conserva pas. A une date que nous ignorons, elle disparut de son cabinet, sans doute à la suite d'une vente à l'amiable. Mais la réplique augmentée et modifiée de l'*Embarquement pour Cythère*, celle qui a servi de type à la gravure de Tardieu, n'est pas perdue : elle est aujourd'hui au vieux château de Berlin, et elle resplendit aux murailles de la résidence impériale avec tout le brillant éclat d'une fleur française dont nos rois auraient pu s'emparer s'ils avaient aimé et connu la peinture. Ce ne sont pas seulement nos colonies que Louis XV a perdues : il a montré la même nonchalance à l'endroit de quelques-uns de nos plus précieux chefs-d'œuvre. Exiler Watteau, quelle faute! Il n'est pas vraisemblable que nous puissions jamais placer l'*Embarquement* de Berlin à côté de notre glorieuse esquisse du Louvre et nous rendre compte par un examen synoptique des différences qui existent entre le premier rêve du maître et l'expression définitive de sa pensée. Un mot encore : l'exemplaire du château de Berlin est admirablement conservé : c'est un des plus beaux Watteau du monde.

Néanmoins notre triomphante esquisse garde son prix. Tous les critiques en parlent et la description de l'*Embarquement pour Cythère*

est un thème offert à ceux qui s'essaient à l'art d'écrire. Mais celui de nous tous qui a donné sur le charmant chef-d'œuvre la note la plus juste, celle qui le rappelle le mieux au souvenir, c'est Théophile Gautier. Il a laissé sur l'esquisse de Watteau une page qu'il faut relire :

« Au bord d'une mer dont l'azur vague se confond avec celui du ciel et des lointains, près d'un bouquet d'arbres aux branches légères comme des plumes, se dresse une statue de Vénus ou plutôt un buste de la déesse terminé en gaîne à la façon des Termes et des Hermès. Des guirlandes de fleurs s'y suspendent. Un arc et un carquois y sont attachés. Non loin de la déesse, sur un banc, une jeune femme jouant de l'éventail semble hésiter à partir pour l'île de Cythère. Un pèlerin agenouillé près d'elle lui chuchote à l'oreille de galantes raisons, et un petit Amour, le camail sur les épaules, la tire par le pan de sa robe. Il doit être du voyage sans doute. A côté de ce groupe, un cavalier prend par les mains, pour l'aider à se lever, une jeune beauté assise sur le gazon. Un autre emmène sa belle, qui ne résiste plus et dont il entoure du bras le fin corsage. Au second plan, trois groupes d'amoureux, le camail au dos, le bourdon à la main, se dirigent vers la barque où sont déjà arrivés deux groupes de pèlerins de la tournure la plus svelte et la plus coquette. Avec quelle élégance la femme qui va entrer dans l'esquif relève par derrière, d'un petit tour de main, la traîne de sa robe ! Il n'y a que Watteau pour saisir au vol ces mouvements féminins. La barque est sculptée, dorée et porte à sa proue une chimère ailée, cambrant son torse et renversant sa tête dans une coquille à cannelures. Des rameurs demi-nus la manœuvrent, et de petits Amours en déploient la tente. Au-dessus de l'esquif, dans des tourbillons de légères vapeurs, pareilles à des gazes d'argent, volent, se roulent et jouent des Cupidons enfants, dont l'un agite une torche. Voilà bien à peu près les principaux linéaments de la composition et la place des personnages. Mais quels mots pourraient exprimer ce coloris tendre, vaporeux, idéal, si bien choisi pour un rêve de jeunesse et de bonheur, noyé de frais azur et de brume lumineuse dans les lointains, réchauffé de blondes transparences sur les premiers plans, vrai comme la nature et brillant comme une apothéose d'opéra ! Rubens et Paul Véronèse reconnaîtraient volontiers Watteau pour un de leurs petits-fils.

Et, en effet, le soir du 28 août 1717, le nouvel académicien put s'endormir gaiement. A l'heure où la Hollande déchue se délectait aux peintures métalliques d'Adrien van der Werff, où la Flandre glissait dans une décadence qu'on pouvait croire sans remède, où l'Italie, elle-même, oubliait le sentiment et le métier, l'auteur de l'*Embarquement pour Cythère* était le premier peintre de l'Europe.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1889

II.

COUP D'ŒIL SUR LES BEAUX-ARTS.

ANS le précédent numéro de la *Gazette*, nous avons jeté un coup d'œil sur l'aspect architectural et pittoresque de l'Exposition. Le Palais des Beaux-Arts était alors fermé aux regards indiscrets et même sévèrement fermé. Notre excellent collaborateur, M. Henry Havard, qui a été le *deus ex machinâ* de la décennale, était protégé dans ses émouvantes et laborieuses opérations par d'incorruptibles cerbères. Nous nous sommes fait scrupule de ne point chercher à violer la consigne. C'est ce qui explique que nous n'ayons pas parlé de cet admirable ensemble qui constitue l'Exposition des Beaux-Arts, et que nous n'ayons pu payer à ses vaillants organisateurs le tribut de reconnaissance qui leur est dû.

Avant que nos collaborateurs n'en étudient séparément les grandes divisions, avant que M. Paul Mantz ne trace un tableau de la peinture française depuis 1789, avant que M. le marquis de Chennevières ne promène son œil expérimenté à travers les salles des dessins, avant que M. André Michel ne raconte les merveilles de notre grande école de sculpture et que M. Maurice Hamel ne dresse le bilan des écoles étrangères [1], il est de notre devoir d'indiquer les grandes

1. Voici, du reste, la liste des études que la *Gazette des Beaux-Arts* prépare sur l'Exposition de 1889 et dont la publication commencera en majeure partie dans le prochain numéro : La *Peinture française de 1789 à 1889*, par Paul Mantz; les *Dessins du siècle*, par le marquis de Chennevières ; la *Sculpture de 1789 à 1889*,

lignes de cette colossale et magnifique Exposition des Beaux-Arts que l'applaudissement unanime du public a déjà mise au premier rang des attractions de l'Exposition de 1889.

Ce n'est que justice de dire que l'honneur de son succès et de sa réussite revient pour la plus grande part à M. le Commissaire spécial des Beaux-Arts. C'est M. Antonin Proust qui, avec son énergie habituelle, sa foi, son entrain, a su mettre sur pied une œuvre dont la réalisation semblait impossible ou tout au moins hérissée des plus extrêmes difficultés. Il n'y a pas à lui marchander l'éloge. C'est lui qui a été la force impulsive et la volonté coordinatrice. Il a été, il est vrai, servi par des collaborateurs zélés et experts; il a eu surtout la bonne fortune de rencontrer dans M. Henry Havard un organisateur de premier ordre, un homme solide au physique et au moral, qui a porté sans broncher le poids de la décennale, peinture et sculpture, tenant tête à tous les assauts de compétitions, de rivalités, d'influences, qui, à force de droiture et de fermeté, est parvenu à contenter à peu près tout le monde et a su transformer en un véritable triomphe pour notre école la mise en bataille des troupes dont la direction lui était confiée.

Les diverses sections de l'Exposition des Beaux-Arts remplissent, on le sait, l'un des deux immenses palais, chefs-d'œuvre de Formigé, qui occupent les deux côtés du jardin du Champ de Mars.

A l'extrémité et transversalement s'ouvre la Galerie Rapp, dont la grande nef, dans le principe, devait être exclusivement consacrée à la sculpture française. Ce beau projet n'a pas prévalu. Cette satisfaction cependant était bien due à notre grande école de statuaire, et nous ne voyons pas les raisons qui ont pu motiver la rupture d'un plan qui avait le mérite, à tous les yeux, de la logique et de l'unité. Les conséquences de cette mesure se sont fait immédiatement sentir. L'Exposition décennale de la sculpture française, qui est magnifique — c'est notre gloire la plus incontestée, — n'avait plus une place suffisante; on a dû chercher en dehors de la Galerie Rapp les dégagements qui lui

par André Michel; l'*Architecture à l'Exposition*, par Louis Gonse; les *Écoles étrangères*, par Maurice Hamel; le *Mobilier*, par Henry Havard; la *Verrerie* et la *Céramique*, par Édouard Garnier; le *Bronze*, l'*Orfèvrerie*, la *Bijouterie* et les *Émaux*, par L. Falize; l'*Extrême Orient à l'Exposition*, par Ary Renan; l'*Exposition rétrospective du Trocadéro*, par Alfred Darcel et Émile Molinier. Dans cet ensemble n'est pas comprise l'Exposition du Palais des Arts libéraux, cette vaste Histoire rétrospective du Travail, qui n'est point encore entièrement achevée et qui motivera à coup sûr d'intéressantes observations.

étaient nécessaires. Les plâtres ont été, en grande partie, relégués dans un vestibule, qui a déjà pris le nom de dépotoir; les bustes ont été égrenés dans les galeries de peinture; les bronzes, considérés comme instrument de décoration, ont été répartis entre les promenoirs des restaurants et les jardins. Les groupes en marbre ainsi livrés à eux-mêmes, dans la Galerie Rapp, privés de tous ces éléments de variété et d'effet auquel le Salon annuel de sculpture doit le meilleur de son succès, ne produisent pas l'impression saisissante qu'on en devait attendre. Après un premier et infructueux essai d'installation, on s'est adressé à M. Havard, qui venait de s'acquitter si brillamment de la tâche qui lui avait été confiée à la peinture; tous ses efforts, toute son habileté, ont tendu à faire disparaître le vice initial de la situation. Mais quelque ingénieux qu'il ait été dans le groupement de tous ces marbres, il n'a pu remédier à une certaine monotonie d'aspect résultant de l'absence des bronzes.

L'Exposition décennale de la peinture est distribuée dans les deux ailes du palais, rez-de-chaussée et premier étage, à droite et à gauche du grand dôme. La peinture française occupe à elle seule toute la partie comprise entre le dôme central et la Galerie Rapp : dix-sept salles au rez-de-chaussée et seize salles au premier étage, en tout trente-trois salles, contenant 1,448 tableaux. Là encore l'Administration des Beaux-Arts s'est trouvée en présence de graves problèmes. Le cloisonnage des salles, fait hâtivement et au dernier moment, présentait, à cause des armatures de fer de la construction, des pans coupés et des saillies dissymétriques. M. Havard s'est tiré de ces difficultés, et de bien d'autres encore avec un rare bonheur. Les inégalités du plan ont été très habilement rachetées par le choix, le groupement, la distribution des œuvres. C'était, en effet, une question ardue que de satisfaire à la fois à ces deux nécessités : l'aspect agréable, symphonique, si je puis dire, des salles et la mise en valeur des œuvres selon leur importance respective. On ne pouvait apporter à l'exécution de ce programme plus de tact et de goût que n'en a apporté M. Havard. D'une façon générale, les grands tableaux ont été réservés au rez-de-chaussée; les moyens et les petits ont trouvé plus naturellement place dans les salles du premier étage. Autant que possible les œuvres d'un même artiste ont été groupées ensemble. Il en est résulté des panneaux dont l'harmonieux effet a frappé, dès le premier jour, les connaisseurs. On a remarqué notamment les panneaux de Meissonier, de Bonnat, de Roll, de Carolus Duran, de Lefèvre, de Dagnan-Bouveret. Ajoutons

que le rez-de-chaussée de la section française des Beaux-Arts était prêt le jour de l'ouverture et que le public a su gré à l'Administration des Beaux-Arts d'avoir ainsi donné l'exemple de l'exactitude.

Si nous avions quelques desiderata à signaler, nous demanderions seulement qu'on diminuât le nombre des bustes qui encombrent un peu les passages et coupent les perspectives, et qu'on augmentât le nombre des sièges, canapés ou banquettes, qui sont si utiles au repos des visiteurs.

Les écoles étrangères occupent toute l'autre aile du palais, de l'autre côté du dôme. Elles sont réparties dans quarante-huit salles. La Russie, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, l'Autriche-Hongrie et l'Angleterre sont au rez-de-chaussée ; la Belgique, la Suisse, la Grèce, la Finlande, les États-Unis, le Danemark, la Norvège, la Suède et la Hollande, au premier étage. Chaque nation a eu la charge et aussi la liberté de son installation ; de là, certaines inégalités qui résultent du plus ou moins d'empressement et de sollicitude que chacune d'elles y a mis. Prise dans son ensemble, cette partie de l'Exposition, si elle n'a pas l'unité et l'harmonie de la section française, offre un intérêt de premier ordre ; les nations qui ont le plus d'importance dans le mouvement artistique contemporain, comme l'Angleterre, la Belgique, les États-Unis, la Norvège, le Danemark, la Russie, ont rivalisé d'entrain et d'émulation. L'Allemagne est incomplètement représentée ; dans le principe elle ne devait pas participer à l'Exposition. C'est grâce surtout aux efforts indépendants de MM. Liebermann, Uhde, et de quelques autres artistes, désireux de reconnaître l'accueil qui leur avait toujours été fait en France, qu'une salle a pu être, à la dernière heure, consacrée à l'art de leur pays.

Mais c'est l'Exposition anglaise qui, dès la première heure, a emporté les suffrages du public. Comme en 1878, les salles occupées par les peintures de la Grande-Bretagne ont obtenu le plus vif succès. Organisée par l'initiative privée, avec une discrétion et une mesure qui doivent être proposées comme modèle, épurée avec une sévérité intelligente, cette Exposition offre bien, sous son jour le plus avantageux, un résumé des modes, des caractéristiques, des tendances de l'art en Angleterre. Les peintres les plus célèbres, comme MM. Frédéric Leighton, Millais, Alma-Tadema, Burne-Jones, Watts, Herkomer, Forbes, Parsons, Orchardson, Reid, Prinsep, Crane, Macbeth, Wisthler, etc., ont tenu à entrer en lice avec des œuvres de choix. Nous ne saurions assez remercier MM. Leighton, le promoteur et l'organisateur principal de l'exhibition, Alma-Tadema, Fildes, pour

la peinture, Tornycroft, pour la sculpture, Alfred Hunt et Orrock, pour les aquarelles, et M. Charles W. Deschamps, secrétaire honoraire, de la conviction et de l'ardeur qu'ils ont apportées à l'accomplissement de leur tâche, entreprise sans secours et sans encouragements officiels.

Mais cet immense Palais des Beaux-Arts montre aux regards bien d'autres merveilles ; il montre surtout une admirable exposition de l'art français du siècle (peinture, sculpture, architecture, dessins et gravure), organisée sous la direction personnelle de M. Proust, qui constitue à elle seule un musée d'un intérêt et d'un prix inestimables. Tous les maîtres français qui ont illustré ce grand XIXe siècle, depuis Prud'hon, David, Ingres et Delacroix, jusqu'à Corot, Millet, Rousseau, Meissonier et Bastien-Lepage, sont représentés là par des œuvres hors ligne.

L'exposition des dessins a été surveillée par M. Dayot ; celle de l'architecture, très neuve, très curieuse, est due à M. Lucien Magne ; celle de la gravure a été confiée aux mains expérimentées de M. Béraldi ; M. Courajod a été chargé de la sculpture ; M. Proust s'est réservé la peinture. L'exposition centenale occupe tout le grand dôme et les salles avoisinantes.

L'art est, du reste, partout dans cette stupéfiante exposition ; il est dans la construction, dans la décoration de tous ces édifices ; il est dans les mille pavillons bâtis par les nations étrangères ou par l'initiative privée des industriels. Nous étudierons bientôt ces manifestations multiples et imprévues d'un art architectural qui témoigne mieux que tout de la vitalité et de la fécondité artistiques de notre pays. L'art est aussi dans ces panoramas, dans ces expositions autonômes, comme les Pastellistes, les Aquarellistes, etc., qui ont surgi de toutes parts. Il est enfin dans l'Exposition des Manufactures nationales, dans l'Exposition rétrospective de l'art français, dans cette gigantesque Exposition de l'Histoire du Travail, qui va être inaugurée le 1er juin et dont quatre sections[1], Ethnographie et Archéologie, Sciences et Beaux-Arts, Arts et Métiers, Moyens de transport, se développent dans la grande nef du Palais des Arts libéraux.

LOUIS GONSE.

1. Le Ministère de la Guerre, chargé de la cinquième section, *Art militaire*, l'a détachée des Arts libéraux et lui a fait bâtir un palais spécial, sur l'Esplanade des Invalides, où sont entassés d'immenses trésors d'art.

EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1889

LA GRAVURE DU SIÈCLE

AU CHAMP DE MARS.

Dans la belle ordonnance de l'Exposition rétrospective des Beaux-Arts, au Champ de Mars, la gravure du siècle est peut-être l'une des sections les mieux fondues, les plus équilibrées. Très complète, très étendue même, elle se fait valoir par un admirable ensemble. Elle sera capable d'attirer le public et de lui faire oublier, pour une fois, son inconcevable indifférence envers l'art du noir et du blanc. Ce serait le solide succès de M. Henri Béraldi, l'organisateur de ces salles d'estampes, d'avoir préparé cette surprise tardive à ses chers graveurs français. Ce domaine-là est bien exclusivement le sien, et personne autre ne semblerait devoir se donner le courage d'écrire, après lui, sur une matière où sa plume a tout dit. Toutefois, l'occasion commande de noter au moins les lignes principales de l'histoire de l'estampe depuis cent ans, et de rappeler, en cinq ou six alinéas rapides, les noms de tête de chacune de ses branches.

A part l'invention ou plutôt la naturalisation de la lithographie, la gravure du siècle ne présente aucune période absolument tourmentée. Il était presque impossible à un art tout de patience d'avoir des soubresauts trop imprévus. L'eau-forte elle-même est restée soumise à des règles de progression lente. D'ailleurs, au point où en était l'estampe française à la fin de Louis XVI, n'aurait-il pas mieux valu ne la sortir d'aucune de ses traditions, l'y maintenir, par force, au contraire ?

Un homme s'est senti la fermeté d'avoir conscience, toute sa vie, de cette saine réalité, ce fut Alexandre Tardieu. Petit-fils, arrière-petit-fils de tous les Tardieu connus, son burin ne concéda jamais le moindre sacrifice de rectitude à aucune des modes successives : il ne dut même pas y songer, une seule minute, tellement son œuvre entier est net de toute compromission. On ne le voit jamais douter, et cela en l'espace de soixante ans, de la vertu de ses procédés de famille. Étudiez son *Barras* d'Hilaire Ledru, le *Saint Michel* de Raphaël, son *Le Peletier de Saint-Fargeau* de David, le *Ruth et Booz* d'Hersent aujourd'hui à la Chalcographie du Louvre, la *Marie-Antoinette* de F. Dumont, le *Napoléon* de Muneret puis d'Isabey, le *Francklin* de Duplessis, le *Blauw* de David, le *Maréchal Ney* de Gérard : toutes les dates de sa production se ressemblent invariablement, et rien n'y diffère, même au détail, en dehors des naturels progrès d'un outil de plus en plus exercé. Aussi son atelier donna-t-il naissance à la généralité des excellents graveurs de l'Empire. Mais une école recommandable n'aurait pas suffi au mérite de son enseignement, s'il n'avait eu en Desnoyers le fier continuateur de sa doctrine de style. Jamais élève ne prolongea d'une façon plus fidèle ni plus persistante la manière intégrale d'un maître. Il fut un temps, et ce temps dure encore, où il était convenu de se moquer agréablement des tailles du baron Desnoyers. La bravoure de son dessin tout de franchise et respectueux, est pourtant bien entraînante. Les véritables amateurs n'y résistent pas, et les belles épreuves de la plupart de ses cuivres se couvrent d'or, au passage. La Chalcographie possède la suite à peu près complète des planches de Desnoyers. L'impeccable beauté du burin et la nature des sujets ne cessent de leur valoir un débit toujours soutenu. Et les tout jeunes apprentis-graveurs de l'École des Beaux-Arts ne sont pas les moins réguliers chalands de cette collection. Est-ce une manière inconsciente de prolonger la maîtrise reconnue de l'homme, ou est-ce simple motif de curiosité de facture? Il y a des deux, sans doute, car Desnoyers se survit toujours par M. Henriquel et l'on ne voit guère de burinistes soustraits en entier aux influences soit lointaines soit prochaines de cette double personnalité... séculaire.

Un maître, contemporain de Tardieu, eut également une direction d'école de la plus large portée, Bervic. Son *Éducation d'Achille*, de l'an VI, et l'*Enlèvement de Déjanire*, de l'an X, furent des chefs-d'œuvre, d'un rayonnement capital. Aux Salons d'alors, les élèves de l'un et de l'autre se poussaient d'active ambition. Nombre de noms nouveaux

venaient, du reste, poindre à l'aurore du siècle : Alix, Ruotte, les Avril, Audouin, Godefroy, Morel, les Voyez et Malapeau et Pérée et Laurent. A ce Laurent surgissait, un jour, une idée de génie... graphique. Il mettait en œuvre le *Musée Français*, vaste recueil de gravures faites d'après les tableaux du Musée Napoléon.

Ce fut une providence pour les burins sérieux d'avoir cette entreprise d'apparat comme aliment de travaux et occasion de publicité européenne. Aussi serait-ce presque impossible de découvrir un graveur contemporain d'un peu d'importance, resté en dehors de cette collaboration générale. Les plus employés furent Girardet, Muller, Guérin de Strasbourg, les Ingouf, Masquelier, Beisson, les Massard, Dupréel, Claessens, Déquevauvillers, Robert Delaunay, puis Helman, Garreau, Bovinet, Liénard, Eichler, Desaulx, Darnstedt; à leur suite, les étrangers semi-Français, conquis aux œuvres de Paris : Raphaël Morghen, Bettelini, Rosaspina de Bologne, les Allemands Schmutzer et Krüger, le Milanais Longhi, les Florentins Cantini, Calendi. Il y aurait peut-être de grandes réserves à formuler sur la froideur relative d'un certain nombre de cuivres du *Musée Français*, mais l'inattaquable et l'admirable de l'ensemble est la science absolue et toujours convaincante de ces burins indéroutés. Les graveurs de la Restauration, sans cesse maintenus par le baron Desnoyers, soutinrent les impeccables doctrines.

Arrive la lithographie. Le succès prodigieux de la découverte et le bonheur égal de ses applications diverses en faisaient aussitôt la rivale tout à fait dangereuse du burin classique. Cela n'empêchait pas Denon, le Directeur général des Musées, de pousser l'État à des encouragements et de prêcher lui-même d'exemple, avec un enthousiasme bien réel du merveilleux procédé. Il en vint, en effet, à faire reproduire sa collection d'amateur par les habiles de la pierre, quatre in-folios sous le titre : *Monuments des Arts du Dessin*, recueillis par le baron Vivant Denon, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval, membre de l'Institut, Paris, 1829. La mort saisit le baron, tout Vivant fût-il, au début de cette autopublication, mais ses neveux et Amaury Duval n'eurent pas de peine à s'en partager la conduite, conformément au choix d'artistes indiqués dès l'origine. Les principaux furent Brunet, Vigneron, Moitte, Baltard, Migneret, Camoins, Bosio, Dubois de Beauchêne, Franquinet, Delamardelle, Dagneau, Bouillon, Gounod, Muret, Capdebos. Le crayon lithographique donnera peut-être plus tard des

résultats meilleurs encore, mais il n'aura jamais de fraîcheur ni de franchise plus réelles, sauf sous la main d'artistes originaux, les Vernet, Géricault, les Devéria, Delacroix. Le comte Philibert de Lasteyrie, le semi-inventeur et surtout le propagateur de la découverte, avait voulu l'appliquer à des fac-similés de dessins, et il s'adressait au Louvre pour la communication des sanguines et croquis de maîtres. Ce n'avait pas été, toutefois, sans s'assurer la main, au préalable, sur des crayons modernes de beaucoup moindre conséquence. Ainsi, dès 1816, il publiait un premier cahier : « Recueil de différens genres d'impressions lithographiques qui peuvent avoir une application utile aux sciences et aux arts méchaniques et libéraux. — De l'imprimerie lithographique du comte de Lasteyrie; rue du Four-Saint-Germain, n° 54. » Et, en tête du cahier, il fait autographier un avis historique fort précieux : « On sait que M. André est le premier qui ait introduit en France l'art lithographique inventé à Munich par Senefelder. M. André obtint en 1802 un brevet et exécuta à Paris plusieurs dessins qui attirèrent l'attention, mais pour différentes causes il ne réussit pas. Le défaut de succès de M. André ne me fit point perdre l'espérance de voir établir en France un art qui avait attiré toute mon attention dès les premiers instants. J'entrepris un voyage à Munich, en 1812, persuadé que je ne pourrais avoir de succès que lorsque je connaîtrais par la pratique les procédés d'un art aussi ingénieux que difficile. La guerre de Russie qui éclata lorsque je me trouvais à Munich m'empêcha de recevoir l'artiste et les ouvriers que j'avais arrêté; je m'étais cependant pourvu d'une presse et de pierres, lorsque je fus obligé d'entreprendre, en 1814, un second voyage dans cette ville. Je reçus, quelque temps après, tout le matériel de l'établissement que je projettais depuis si longtemps, et mes ouvriers qui arrivèrent le 14 avril 1816 commencèrent inmédiatement à imprimer divers objets. J'avais, avant cette époque, exposé dans un mémoire les avantages de la lithographie au ministre de l'Intérieur et à celui de la Police. M. le comte de Cazes, convaincu de ces avantages et voulant encourager un art utile qui paraissait oublié en France, me chargea d'établir des presses à l'usage de son ministère. Ces presses, celles qui sont dans mon établissement, celles qu'on a construites depuis ou qu'on se propose de construire à Paris, rendent désormais la lithographie stable en France et en assurent le perfectionnement et les progrès. »

Nombre de recueils furent publiés par Lasteyrie. Engelmann, Delpech, la Compagnie Senefelder se mirent également à l'œuvre, et

le public ne sut où arrêter ses achats d'albums, tellement chaque année multipliait les « croquis lithographiques ». Tous les formats de fascicules, toutes les manières d'imitation, manière du crayon, de la plume, du pinceau, du lavis, y passaient à la fois. La mode en était venue et avec elle un besoin de renouvellement extérieur, fût-ce aux vitrines des « marchands de nouveautés ». Le procédé paraît même s'être fait aimer pour lui-même, en dehors de toute considération de sujets, car, à moins de goûts invraisemblables, il est impossible de supposer à des intelligences moyennes le moindre attrait vers les motifs de dessus de pendule pris pour modèles par les lithographes. Sont seules à faire exception les petites scènes d'Horace Vernet, toujours populaires et d'une gaieté toujours suffisante. Les rares lithographies de Géricault montrèrent presque de suite l'intensité de force où pouvait atteindre ce nouveau dessin sur pierre, si doux en apparence. La surface lustrée, les tendresses crayeuses, le mol argentin des tirages ne semblaient pas autrement devoir jamais être d'accord avec une main dramatique. Charlet et Raffet vinrent bientôt affirmer la puissance et l'émotion susceptibles d'être tirées de l'inattendu procédé. Gavarni se chargea grandement de lui faire fournir une somme de comédies humaines à jets indéfinis. Mais Daumier restera l'inimitable crayonneur sur pierre, de 1840 à 1870. Gilbert, Sirouy, Jules Laurens, Fantin-Latour essaient de maintenir aujourd'hui la faveur compromise de cette belle manière de gravure. Dieu merci, elle ne recule pas sans un véritable éclat, et M. Chauvel lithographiant ou Corot ou Troyon nous est une preuve étonnante de ses résultats modernisés. Si les caprices de la mode l'abandonnent contre toute raison, au moins sait-elle leur donner tort par des œuvres de maîtrise dernière, capables de faire voir combien un procédé à transformations soutenues est d'essence supérieure.

Pour reprendre le burin, à la date de 1830, il faut remonter à Forster. Une page d'excellent jeune critique, M. Leprieur, précise les descendances successives de la gravure sérieuse, à partir de ce moment. « Viennent Forster, Martinet son élève, Calamatta, Mercuri, qui purent traverser les fièvres du romantisme sans en être atteints, sans jamais rien perdre de la sérénité classique. Ils ont surtout gravé d'après les modernes. Calamatta est le plus illustre représentant de cette époque, qu'il est permis de trouver un peu froide. Il commande l'attention et finit par s'imposer à force de style. Mercuri se soutient encore par la finesse, notamment dans la

Jane Grey de Delaroche et dans les *Moissonneurs* de Léopold Robert. Mais Martinet a beaucoup perdu de la valeur exagérée que lui prêtèrent les contemporains. Rien de plus triste et de plus déplaisant que ce travail régulier, propret, mesquin, qui éteint toute originalité, efface toute saillie sous la conduite uniforme de ses tailles bien rangées. Le *Charles Ier insulté par les soldats* passerait difficilement aujourd'hui pour un chef-d'œuvre. On passe vite devant Pollet, Saint-Ève, Pannier qui fleurirent vers 1850, pour reparler de Henriquel-Dupont. Mais ce n'est déjà plus un buriniste pur : c'est pour cela peut-être que nous l'aimons. Il a comme renouvelé et assoupli le genre ; il le mélange très fréquemment d'eau-forte, au moins pour la préparation des dessous. Il a même gravé à l'eau-forte un certain nombre de petites pièces exquises qui comptent parmi les meilleures de son œuvre. C'est là qu'il faut le voir ou dans les premiers états de ses planches, avant les dernières surcharges de tailles qui les alourdissent un peu, pour sentir tout ce qu'a de charme sa manière blonde et fine, si vive, si légère, si spirituelle même souvent. Quelques-uns de ses portraits valent les plus beaux crayons d'Ingres. L'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, la reproduction du *Bertin aîné* surtout, qui est un chef-d'œuvre, achèvent d'affirmer ses hautes qualités et le montrent en possession de toute son ampleur. Encore ne l'apprécierait-on pas à sa vraie mesure, si l'on ne connaissait l'action considérable qu'il a exercée, par son enseignement ou par ses œuvres, sur la plupart des graveurs de son temps. Les burinistes modernes ont presque tous été ses élèves. Ainsi, parmi les morts, Aristide Louis, Huot, Rousseaux ; de nos jours, Alphonse François, Didier et d'autres. » La grande commande de 1853, faite par Napoléon III pour la Chalcographie mettait de même en valeur Salmon, Bertinot, Jules François, Lefèvre, Dien, Caron et d'autres.

Dans ce milieu d'une solidité de facture très égale, parut tout à coup un burin déconcertant et unique. Le plus personnel artiste du siècle, Ferdinand Gaillard, venait mettre à néant les théories malveillantes de la non-originalité de la gravure, cet art de seconde main, prétendait-on. Le phénomène de transposition d'une toile initiale sur le cuivre était connu depuis longtemps pour s'opérer de lui-même par la manœuvre mécanique des tailles, sans autre besoin d'intelligence, ou, si certaine initiative technique était nécessaire à des détails précis d'exécution, il n'y avait pas à en louer l'opérateur, au delà d'un petit mérite machinal assez semblable aux ingéniosités des apprentis orfèvres ! Ces raisonnements, d'une parfaite

injustice et ignorance, sont encore loin d'avoir fait leur temps, mais à la date de 1860 ils étaient dans la langue courante. A ce compte, aucun art, sauf la musique, n'aurait droit au titre d'art original, car ils sont tous des transpositions. Le sculpteur, le portraitiste, ne se contentent-ils pas d'essayer de traduire le modèle en présence? le peintre de genre fait-il effort d'imagination en coordonnant les silhouettes et types déjà vus? et l'architecte, y a-t-il une seule de ses créations supposées, à ne pas sortir de la combinaison de ses souvenirs? Il suffirait de s'attarder un peu au fond originel de chaque art pour y apercevoir cette base presque partout identique de la transposition. On gagnerait même à cette étude l'estime la plus grande pour la gravure, car elle apparaîtrait comme le mode d'équivalence le moins fantaisiste, c'est-à-dire le plus serré. Loin de pouvoir se permettre la paraphrase de la nature, le graveur s'en tient forcément à la version, mot à mot, du texte sous ses yeux. Il lui faut donc l'exactitude d'une rigoureuse traduction, et comme chaque modèle nouveau, peinture ou dessin, diffère d'époque, de style, d'enveloppe, au moins est-ce une sorte de don des langues de réussir à faire parler au cuivre cette polyglottie. Or, il serait impossible de transcrire une impression, d'une matière à une autre, si le sens compréhensif du transmetteur ne se trouvait pas adéquate à l'objet reproduisible. On voit de là les conséquences, et combien de qualités de souplesse, combien de variétés perçantes d'œil et de doigts sont requises chez le plus modeste faiseur d'estampes. Gaillard eut le génie même de la gravure, et il faut remonter à Claude Mellan et à Morin pour découvrir ses analogues. Il montra toutes les spontanéités et toutes les patiences de l'eau-forte et du burin réunis, dans la fonte la plus incroyable de l'individualisme et de la servitude volontaire. Cette servitude, il est vrai, s'adressait à bon escient aux seuls maîtres supérieurs des grandes époques et refusa toujours de traiter avec la peinture contemporaine. Les amateurs de la vie et du sujet modernes n'y perdirent rien, au contraire, car cette exclusion, jointe à un goût décidé du portrait, détermina l'artiste dans une voie où son modèle, ce même Claude Mellan, l'avait précédé, de sa pointe victorieuse. Après une période de formation d'une certaine lenteur, Gaillard s'était fait assez vite une manière absolument nouvelle et bien de nature à scandaliser ses maîtres et ses entours. Pourvus d'une prodigieuse acuité, ses yeux avaient la pénétration du détail au point d'en percevoir toutes les finesses et de s'imposer l'obligation de les rendre sur le cuivre. Et, comme les ressources ordinaires de la gravure restaient plutôt impuis-

santes à ces délicatesses de traduction, il ne se fit pas faute de les raffiner à son usage.

Le nom et l'œuvre de Gaillard, si connus et chers ici, amènent tout naturellement à parler de la *Gazette*. Elle est depuis trente ans la véritable école, le vrai conservatoire, le musée réel de la gravure française. On doit pouvoir, sans violenter, outre mesure, sa trop habituelle modestie, indiquer au moins son rôle capital dans les progrès du cuivre moderne. A elle, à elle seule, revient la résurrection de l'eau-forte. Les entreprises d'édition multipliées aujourd'hui furent les conséquences naturelles et très profitables de ses initiatives premières. Graveurs comme amateurs, tous lui sont redevables de travaux et de pièces d'une portée bien nouvelle. Toute une éclosion de talents s'est fait jour à son service, sans compter ses deux incomparables collaborateurs, Gaillard et Jules Jacquemart. La Chalcographie et la Société de gravure française ont vivifié le burin de leur mieux. La *Gazette* ne pouvait pas paraître indifférente, bien au contraire, à cette expression la plus parfaite. Mais son influence vivace et jeune eut vite raison des pratiques par trop somnolentes de certains modes de burin : elle y voulut de la variété de *travaux*, du doigté un peu indépendant, de la finesse de facture. Son format lui-même n'était pas pour nuire à la concision, à la légèreté requises, car rien n'obligeait mieux aux soins concrets et discrets de l'outil. Les autres genres ou procédés eurent également accueil à la *Gazette*, avec un bienfait analogue de régénération. Pour les graveurs, petits comme grands, pas un, on peut le dire, ne manque à sa collection. La première mise en valeur de deux ou trois générations d'artistes n'aura certes pas été le moindre service rendu à l'école actuelle, par son large éclectisme. L'eau-forte surtout lui doit en entier tous les pratiquants d'aujourd'hui. Assurément Daubigny, Jacque et Méryon auraient pu suffire à la détermination d'une poussée d'aquafortistes intermittents; mais, pour faire de cette floraison d'abord indécise un vrai corps d'état, pour lui voir atteindre les réelles conquêtes de l'heure présente, il fallait une bien autre condition initiale. Un centre de cohésion et de publication périodique était seul capable de soutenir et de multiplier les efforts individuels au point de donner lieu à un ensemble d'œuvres successives et de spécialisations de talents.

Le Salon des gravures du siècle, au Champ de Mars, montrera l'importance décisive de ce rôle de la *Gazette* et fera briller, à côté de Gaillard et de Jacquemart, les noms de Bracquemond, Flameng,

Rajon, Boilvin, Waltner, Laguillermie, Gaujean, etc. L'effet de cette exposition, comme annexe de la classe de peinture rétrospective, doit être, d'ailleurs, d'heureux augure pour l'avenir, car le grand passé y a des germes de solide propagation. Auprès des vastes toiles de chevalet à idéal tourmenté et d'un faire presque toujours variable à force de recherche incertaine, les estampes ont un air de franche santé, mieux d'accord avec notre esprit clair et littéraire. Cela tiendrait-il à leur plus de netteté d'images ou devrait-on y voir une préexcellence native? L'usage, désormais acquis, de traduire à l'eau-forte les œuvres de peinture les plus manifestement du domaine du burin, déplace le passé et permet de le recommencer.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

ÉTUDE POUR LE « TRIOMPHE DE FLORE ».

LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(HUITIÈME ARTICLE[1].)

X

LES ÉCOLES DE VENISE ET DE VÉRONE.

Lorsque, au sortir de la salle des vieux maîtres florentins, au Musée de Berlin, on pénètre dans la salle voisine, la salle des peintres vénitiens du Quattrocento, où s'offre une multitude d'œuvres dominantes de cette école, on a la sensation d'entrer dans un monde entièrement nouveau. La richesse et l'éclat des couleurs, leur force de lumière et d'harmonie, sont choses tout à fait particulières à la peinture vénitienne. Seuls les Vénitiens, parmi les artistes de l'Italie, sont véritablement des coloristes. La question de savoir à quelles dispositions, à quelles influences ils sont redevables de ce trait caractéristique de leur art; comment, après

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 204 et 423; t. XXXVII, p. 197, 472; t. XXXVIII, p. 285, 369, et 3e période, t. I, p. 107.

des débuts maigres et de peu de mine, a pu surgir si promptement, chez eux, une si brillante floraison de peinture, est un des problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'art. Ce n'est point ici le lieu de traiter à fond cette question. Mais je voudrais du moins toucher à l'un de ses côtés, parce que celui-là est, à mon sens, le plus important et qu'il a été à peine aperçu; à savoir : l'influence de l'Orient et de l'art oriental sur l'art et en particulier sur la peinture de Venise.

On peut, dès l'abord, conclure à l'existence de cette influence, si l'on considère la situation qui a fait de Venise, durant des siècles, l'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident. Cependant comme l'art des mahométans n'a connu ni la plastique, ni même une manière de peindre originale, on pourrait être amené à croire que cette influence, si elle a existé, n'a pu être que bien insignifiante. Mais un simple coup d'œil sur les tableaux des grands maîtres vénitiens dès la fin du xve siècle, suffit pour établir le contraire. Dans les œuvres de Gentile Bellini et de son frère Giovanni, de Carpaccio, de Cima, de Basaiti, de Marziale, et d'autres, l'Orient joue un rôle tout à fait dominant. Les scènes de la vie des saints sont, de préférence, placées en Orïent; les lieux, les costumes, et par occasion aussi les types portent, chez ces peintres, un caractère essentiellement oriental. Il faut se rappeler que divers peintres de cette école connaissaient l'Orient pour l'avoir vu eux-mêmes; et qu'il y avait à Venise, domiciliés là, des milliers de Perses, d'Arabes et d'Arméniens qui approvisionnaient la République des produits de leurs patries, et dont une partie y avaient même établi les ateliers de leur travail artistique. Au xive et au xve siècle, les étoffes et les objets de luxe des espèces les plus variées, et en partie même les objets de la vie intime vénitienne : les tapis, les décorations murales, les costumes, les objets de métal, les poteries émaillées, les verreries, tout cela était presque exclusivement des produits de l'Orient. Et encore même à la fin du Quattrocento, alors que, entre les mains de ces maitres, le travail artistique indigène de Venise était parvenu à une si éclatante floraison, le rapport de dépendance qui l'unissait à ses modèles orientaux restait si étroit, qu'il nous est aujourd'hui difficile, souvent, de distinguer si une pièce est d'origine vénitienne ou persane. Les peintres, eux aussi, entourés des produits de l'Orient et élevés au milieu de ces produits, devaient nécessairement subir, au moins indirectement, l'influence de l'art oriental sur leur art propre ; et cette influence a consisté surtout à leur donner ce sens de la couleur qui est caractéristique dans tous

les produits d'art de l'Orient. Il suffit d'être un peu familiarisé avec les anciennes étoffes, les tapis, les robes de soie et de velours orientaux, pour reconnaître aussitôt, dans les éclatantes couleurs d'un Carpaccio, d'un Bellini ou d'un Cima, les couleurs mêmes de ces produits de l'Orient; pour y trouver indiquées les bases des harmonies que les maîtres de Venise créaient, d'une inconsciente mais incomparable façon. Aussi ne risquons-nous pas de trop dire en affirmant que la peinture de Venise, comme tout l'art vénitien de cette époque, doit le meilleur de soi, son charme de coloris, à la direction de l'Orient.

Mais c'était naturellement d'un autre côté que devait venir la première impulsion vers ce nouveau développement de la peinture vénitienne. Jusqu'aux premières années du xve siècle, la peinture de Venise, comme celle de Byzance, servait à peine à autre chose qu'à la satisfaction des exigences de la dévotion. Pour tous les travaux artistiques d'une importance plus haute, les Vénitiens devaient s'adresser à des artistes étrangers ; c'est par ceux-là, par Vittore Pisano et Gentile da Fabriano, mandés l'un et l'autre à Venise pour la décoration du palais des Doges, que furent jetées les bases sur lesquelles devait se développer, graduellement, une peinture vénitienne plus libre et plus artistique.

Combien fut insignifiant le début de cette peinture, le point de départ de son développement, nous le voyons par une œuvre importante d'Antonio da Murano, que possède le Musée de Berlin : une *Adoration des Mages* (n° 5). Le goût pour l'or et les pierreries reste si vif que, dans ce tableau, les pièces de bijouterie, les armes, etc., sont encore appliquées plastiquement et décorées de la façon la plus riche. La composition paraît dépendre de celle de la célèbre *Adoration des Mages* par Gentile da Fabriano ; et il en est de même pour six tableaux plus petits, œuvres du même artiste et qui formaient vraisemblablement la predelle d'une grande peinture d'autel (n° 1058).

Ces tableaux, malgré la servilité de leur imitation, offrent du moins le charme d'effets de couleur obtenus par des moyens naïfs. Nous ne trouvons en revanche pas le moindre agrément de coloris dans une œuvre de jeunesse, authentique et signée d'un artiste qui devait avoir une importance exceptionnelle dans ce brillant développement de la peinture vénitienne : la *Madone avec portrait du Donateur*, par Gentile Bellini (1180), qui offre un dessin et un modelé très défectueux. C'est que les progrès de la peinture vénitienne ne furent point dès le début dirigés dans le sens du coloris. Mais comme le

prouvent même les tableaux célèbres de cette époque, les premiers peintres vénitiens manquaient aussi des fondements indispensables du dessin et de la composition. Ce qui contribua le plus à leur donner cette direction originale, ce fut l'établissement du vieux Jacopo Bellini, avec ses fils Gentile et Giovanni, à Padoue, précisément à l'époque où Donatello y travaillait à l'exécution du monument équestre de Gattamelata, et aux décorations en bronze du maître-autel du Santo, et où Mantegna, avec d'autres élèves de Squarcione, peignait à fresques la chapelle des Eremitani. Le Musée de Berlin possède une œuvre de jeunesse très intéressante de Giovanni Bellini, la *Vierge avec l'Enfant* (n° 1177) qui appartient manifestement aux premiers temps de ce séjour à Padoue. Le dessin est encore, par endroits, très défectueux; mais un effort marqué à observer les raccourcis et à établir une relation intime entre la mère et l'enfant, témoignent déjà d'un progrès réel par rapport au tableau, cité ci-dessus, de son frère Gentile. C'est seulement dans le lointain de paysage, dans cette partie de l'art, que précisément Giovanni Bellini était appelé à développer d'une façon très significative, c'est là seulement qu'on peut déjà apercevoir en germe le sens de la couleur et la manière originale de l'artiste.

Un chef-d'œuvre des derniers temps de cette période où Giovanni Bellini subissait encore l'influence de Padoue, c'est la célèbre *Pietà* (n° 28). Une connaissance insuffisante de ce premier développement du maître a fait attribuer cette *Pieta* à Mantegna, de même qu'elle avait fait considérer la *Madone* dont nous venons de parler comme une œuvre de Bartolomeo Vivarini. Et cependant quelle différence dans la conception et dans l'exécution entre cette *Pietà* et les motifs semblables que l'on connaît de Mantegna : notamment son célèbre tableau du Brera de Milan! Au lieu du violent naturalisme qui ne recule pas devant les contractions de la plus farouche expression de douleur, nous voyons ici un sentiment naïf de la beauté, et tel qu'il fait apparaître beau le mort lui-même; au lieu des raccourcis originaux, et patiemment cherchés, et du ton gris et cru, nous voyons régner ici une parfaite simplicité dans l'ordonnance et le dessin, et, dans la coloration, un ton clair et agréable. On rencontre d'ailleurs assez fréquemment d'autres tableaux semblables à cette *Pietà* de Berlin composés de même, qui sont authentiques et portent le nom de Giovanni Bellini, et qui appartiennent pareillement à cette période de jeunesse où le maître vénitien subissait encore l'influence de Mantegna : je

puis citer ceux du Brera, de l'Hôtel de Ville de Rimini, de la Galerie Nationale de Londres, etc.

Une seconde peinture, représentant la *Pietà*, au Musée de Berlin, et où le corps du Christ est soutenu par Marie et Jean, a été jusqu'aujourd'hui considérée comme une œuvre de Giovanni Bellini. Mais le dessin, la couleur et les types portent un caractère différent. C'est plutôt une œuvre des premiers temps de Basaiti, comme on voit en comparant le tableau avec les œuvres authentiques de ce maître dans la Galerie. Ce tableau, conçu avec noblesse et d'une profonde expression, jouissait déjà, en son temps, d'une grande réputation : c'est ce que prouve l'existence de diverses copies que l'on en a gardées, et dont l'une se voit à l'Académie de Venise.

Deux *Madones* de Bellini, dont l'une, sur fond d'or, porte encore les marques de sa première époque, et dont l'autre appartient déjà au temps de sa pleine maîtrise de coloriste, ont récemment vu contester, fort injustement, leur paternité. Mais il est certain que de mauvaises restaurations leur ont fait perdre une grande partie de leur charme. Et le même sort est arrivé, plus désastreusement encore, au double tableau représentant *Deux jeunes hommes* (n° 12), ouvrage qui offre pour les lecteurs parisiens cet intérêt spécial que le Louvre en possède une réplique fort peu modifiée. Je croirais l'exemplaire de Berlin l'original; car, dans le tableau de Paris le paysage porte déjà un caractère plus moderne, qui peut le faire considérer comme une copie exécutée par un maître tel que Giovanni Cariani.

Ces œuvres de jeunesse de Giovanni Bellini, et même la *Pietà*, offrent assurément des couleurs très harmonieuses; mais d'une impression due spécialement au coloriste, il ne saurait, à leur propos, en être question. En ce point aussi la peinture vénitienne est redevable de la direction qu'elle a suivie à un artiste étranger, Antonello de Messine, qui s'établit à Venise vers l'an 1470. C'est Antonello qui a fait connaître la façon de peindre des Pays-Bas à Venise; et ses tableaux ont eu encore une importance presque égale, en tant qu'ils ont servi de modèles pour les progrès du clair-obscur. La Galerie de Berlin possède un des rares petits chefs-d'œuvre qui sont entièrement de la main propre d'Antonello : c'est le *Portrait d'un jeune Vénitien* avec, au fond, un paysage; l'œuvre date de 1478. Nous donnons ici une reproduction de ce portrait, qui, par la maîtrise du modelé, la force de lumière des couleurs, le clair-obscur, l'énergique indication de la personnalité du modèle, peut être rangé presque à côté du *Condottiere* du Louvre.

Un second portrait d'homme, de dimension un peu plus grande, est infiniment plus rude dans la conception et l'exécution : il appartient sans doute au premier temps de l'artiste. Un *Saint Sébastien* et une grande *Madone*, avec un paysage de lointain, tableau exécuté par Antonello à la commande de Catherine Cornaro, apparaissent, au point de vue du modelé et surtout au point de vue de l'effet des couleurs, si inférieurs à ce portrait de 1478, que l'on a considéré la signature de l'artiste comme apposée ultérieurement sur ces deux ouvrages. Mais cette opinion n'est pas juste : car il est incontestable, à première vue, que les signatures ont été mises là par l'auteur même du tableau. En revanche, ce qu'il est plutôt vraisemblable d'admettre, c'est qu'Antonello laissait l'exécution de tableaux de ce genre à ses aides, comme le prouve l'extraordinaire différence qui sépare ses portraits de ces petites compositions.

Nous trouvons l'influence immédiate d'Antonello, surtout, dans les tableaux de Luigi Vivarini. Elle y apparaît clairement marquée. Tandis que l'unique tableau du vieux Bartolommeo Vivarini, un *Saint Georges*, de l'année 1485, est assez médiocre, le Musée de Berlin possède deux grands et importants tableaux d'autel de Luigi. L'un (n° 1165) témoigne, et d'une façon peu heureuse, de l'influence de différents maîtres vénitiens; c'est évidemment une des œuvres de sa dernière période. L'autre tableau, au contraire, la *Madone sur un trône, entourée de six saints*, présente une force de lumière et une chaleur dans le coloris, une énergie dans le clair-obscur, et une conformation plastique des figures, qui font apparaître le peintre comme sorti de l'atelier d'Antonello. Les figures de saint Sébastien et de saint Jérôme, surtout, sont vraiment imposantes.

Un nouvel élément fut apporté à l'art vénitien par un maître venu des provinces slaves de la Vénétie, Vittore Carpaccio. A demi Oriental, il donne, dans ses cycles tirés de la Légende des saints, et si étincelants de couleur, l'image la plus vive et la plus expressive de la vie et de l'affairement bariolés de Venise au xve siècle, parmi ce mélange de l'Orient et de l'Occident. Le Musée de Berlin possède l'une de ces peintures, que caractérisent la vivacité et la précision du récit, l'éclat et la profondeur du coloris : c'est une suite de l'*Histoire de saint Étienne* dont les autres pièces sont actuellement au Louvre, au Brera, et dans la galerie de Stuttgart.

Contemporain de ces maîtres, encore qu'il soit moins original et qu'il ait exercé une moindre influence, vient s'ajouter à eux un peintre de la terre-ferme : Giovanni-Battista Cima da Conegliano.

Par la structure agréablement mesurée de ses compositions, par les attitudes distinguées de ses belles formes, par l'harmonie et la richesse de ses couleurs, Cima, dans ses *Madones* et ses *Sante conversazioni*, atteint, en une certaine mesure, le sommet où tendait l'art vénitien. Le Musée de Berlin possède de lui quatre tableaux, dont deux sont parmi ses œuvres les plus importantes. Son tableau de *Marcus guérissant, sur la place du marché d'Alexandrie, le cordonnier Auxonus*, par l'éclat des costumes orientaux des assistants, par les détails architecturaux de la place, d'un style vénitien de la Renaissance, par sa riche et profonde couleur, est proche parent des œuvres de Carpaccio. La *Madone sur un trône, entourée de quatre saints*, est une œuvre d'une égale beauté.

Tout près de Cima se range Marco Basaiti avec un tableau d'autel composé de plusieurs compartiments. La noblesse des figures, le beau paysage de montagnes, la claire harmonie des couleurs, font paraître cette peinture comme un chef-d'œuvre de Basaiti. La galerie de Berlin possède encore d'autres tableaux de ce maître et des successeurs de second ordre de Giovanni Bellini : de Bissolo, de Francesco et de Geronimo Santa-Croce, d'Andrea Previtali, de Catena, de Marco Marziale et de Jacopo de' Barbari. Il convient de citer en particulier ici, au moins une *Madone* de Barbari ; la donatrice représentée dans ce tableau est la célèbre Catarina Cornaro.

XI

LES ÉCOLES DE VICENCE ET DE VÉRONE.

Vicence et Vérone, dès le début du xve siècle, subirent incessamment la domination de Venise : leur peinture atteste également l'influence de la peinture vénitienne, mais alliée à celle de l'art de Mantegna.

Du maître principal de l'École de Vicence, de Bartolomeo Montagna, la Galerie de Berlin possède un grand tableau d'autel, une *Madone trônant au milieu de saints ;* cette œuvre, datée de l'an 1500, par la noble structure des figures, la profondeur du coloris et le granuleux des couches de couleur, peut donner une bonne idée de l'art de ce peintre excellent.

A Vérone, la Renaissance avait commencé déjà plusieurs dizaines d'années avant de commencer à Venise. C'est même précisément un

peintre de Vérone, Vittore Pisano, qui, par son travail au palais des doges, donne la première direction au développement de la nouvelle peinture vénitienne. Le Musée de Berlin a le bonheur de posséder un des rares tableaux de ce grand artiste : une *Visitation des Mages*, pour laquelle on a, au Louvre, diverses études, dans le célèbre cahier d'esquisses de Vittore Pisano. Les figures idéales sont encore assez gauches, et la disposition des plis est faible, mais la suite des rois Mages avec leurs riches et fantastiques parures, leurs chevaux somptueusement caparaçonnés, leurs oiseaux et leurs chiens, fait preuve du même naturalisme que l'on admire dans les médailles du maître de Vérone. Le paysage aussi est d'un intérêt tout exceptionnel : il témoigne une conception du paysage entièrement originale pour l'époque.

Mais l'art de Pisanello n'eut pas de suite à Vérone. C'est seulement une trentaine d'années plus tard que, à leur tour, la peinture de Venise et celle de Padoue ont avivé à Vérone une rapide et brillante floraison artistique. Quelques maîtres de Vérone ont même étudié à Venise l'art vénitien, leurs tableaux nous le prouvent. C'est ainsi que nous voyons, par exemple, au Brera, un tableau de Liberale, de Vérone, un *Saint Sébastien*, où le paysage de fond représente le Canal Grande. Le Musée de Berlin possède une reproduction libre de ce tableau, mais avec un autre paysage de fond. Il possède aussi la première des œuvres de jeunesse connues de cet artiste, une très fruste *Madone entourée de saints*, datée de l'année 1483. De la même époque (année 1484) date une petite *Madone* d'un maître dont les peintures sont très rares, de Domenico Morone, qui manifeste très vivement l'influence de Squarcione. De son célèbre fils, Francesco Morone, le Musée possède deux grands tableaux d'autel représentant, l'un et l'autre, la *Vierge sur un trône, entourée de saints*. L'un, au moins, de ces deux ouvrages peut donner une idée exacte de la belle conception coloriste des meilleurs tableaux de ce maître. Une acquisition nouvelle et d'un intérêt spécial, est celle d'un petit tableau à la détrempe sur toile : *Saint Sébastien* au premier plan d'un paysage dont le fond est occupé par une vue de Vérone. L'œuvre est datée de 1491. L'influence de Mantegna est si forte que ce tableau autrefois était désigné comme l'ouvrage du maître. Mais, la comparaison avec quelques peintures signées de Francesco Bonsignori à Venise, rend très vraisemblable l'attribution du tableau à ce peintre, proposé par M. G. Frizzoni à qui appartient probablement aussi un grand et excellent tableau du Brera, représentant *Saint Bernardin entre deux*

anges. Une *Sainte Famille* peinte, d'après l'inscription, par un certain F. Crevalcore, en 1493, nous fait connaître un des premiers disciples du Liberale. Du célèbre élève du Liberale, Girolamo dei libri, le miniaturiste, la Galerie de Berlin possède un grand tableau d'autel, œuvre de sa dernière période, et qui se rapproche beaucoup des derniers tableaux de Francesco Morone.

XII

L'ÉCOLE LOMBARDE.

Pour acquérir une idée complète de la signification des peintres lombards, il faut voir le Louvre. Le National Gallery de Londres est riche aussi en chefs-d'œuvre de cette école, autant qu'une des galeries de Milan. Le Musée de Berlin ne peut, au point de vue des peintures de l'école lombarde qu'il possède, entrer en comparaison avec aucune de ces collections. Il offre cependant, pour l'étude de cette école, un intérêt exceptionnel, attendu qu'il contient des œuvres de presque tous les peintres un peu renommés de la Lombardie, au xve et au début du xvie siècle, de ceux qui sont très célèbres, et de ceux dont les peintures sont rares et le talent peu connu. Le malheur est que la plupart des œuvres de ces maîtres sont d'une importance assez restreinte, ou plus ou moins endommagées, motif qui fait même que plusieurs ne sont pas exposées publiquement. Si je tiens cependant à en dire ici quelques mots, c'est que notre connaissance de l'école de la peinture lombarde est encore extraordinairement bornée, et que les nouveaux travaux de la critique n'ont guère contribué, quelquefois, qu'à l'obscurcir encore.

Le maître qui a ouvert la voie à la Renaissance est Vicenzo Foppa, comme l'a prouvé M. Morelli. Le Musée de Berlin peut montrer deux tableaux de ce peintre, mais dans l'un comme dans l'autre il est malaisé de reconnaître le maître des grandioses fresques de la chapelle des Portinari, à Saint-Ambroise de Milan, et du petit tableau de la *Crucifixion* dans la Galerie de Bergame.

L'un de nos deux tableaux est une *Pietà* de grande dimension. C'est, manifestement, un travail d'atelier. Le second, très endommagé, une petite *Madone* devant un paysage, appartient aux œuvres les moins importantes de Foppa ; le Musée de Ville, le Musée Poldi

et d'autres galeries à Milan, possèdent d'autres tableaux semblables du vieux maître.

Le calme classique des tableaux de Foppa, l'effet plastique de ses figures, mis en relief surtout par sa façon originale de faire entrer la lumière, ces qualités, nous les retrouvons dans les œuvres de son élève, Ambrogio Borgognone; mais nous les y retrouvons associées à une timidité tout à fait particulière qui, par instants, donne une impression de lourde gaucherie, et qui, d'autres fois, prête aux tableaux du peintre un charme naïf exceptionnel. Il faut ranger dans la première catégorie un grand tableau d'autel, la *Vierge trônant entre deux saints*. En revanche, une *Vierge* de dimensions plus petites produit toute l'impression que nous donnent les meilleurs tableaux du maître. Nous retrouvons, dans le visage de la Vierge, un charme spécial et comme une réserve originale; et nous éprouvons un ravissement artistique tout à fait spécial à la vue du trône soigneusement exécuté en or, avec ses riches ornements en relief.

L'activité artistique de Borgognone, autant que nous la pouvons connaître, a coïncidé presque entièrement avec le séjour de Léonard à Milan. C'est à Léonard, assurément, que le vieux peintre doit ses progrès dans le clair-obscur, peut-être aussi la sûreté plus marquée de son dessin et de son modelé. Mais Borgognone avait des dispositions trop simples pour subir complètement l'influence de Léonard, autant que l'ont subie divers autres élèves de l'école, comme lui successeurs de Foppa. C'est un trait caractéristique de la singularité de Léonard, de la nature toute personnelle de son art, que son influence a été le plus fortement subie, précisément, par les maîtres milanais les moins doués. Ainsi s'explique en même temps ce fait que les manières de ces artistes, si extraordinairement mesquins et pauvres de talent, ne sont que l'inintelligente imitation, par eux défigurée et tournée en caricature, de la géniale manière de Léonard.

Aux tableaux, d'ailleurs très différents les uns des autres, qui marquent cette direction, Crowe et Cavalcaselle ont donné pour unique auteur le peintre Zenale. Morelli, après avoir parfaitement montré combien était peu fondée cette attribution, a lui-même cru devoir remplacer le nom de Zenale par celui de Bernardino de Conti. Mais cette seconde attribution n'est guère plus heureuse. Ces divers tableaux témoignent manifestement de plusieurs auteurs différents. L'un de ces auteurs se laisse de suite reconnaître à la rudesse de ses types, au ton sombre des chairs, et plus encore à ses raccourcis, d'une maladresse puérile dans leur platitude. Le chef-d'œuvre de ce

peintre est la *Madone avec la famille de Ludovic le More*, au Brera de Milan.

Il y a au Musée de Berlin de ce maître un tableau caractéristique

LA RÉSURRECTION, TABLEAU ATTRIBUÉ A LÉONARD DE VINCI.

(Musée de Berlin.)

(une *Vierge*), pour lequel un grand dessin à la mine d'argent, exposé au British Museum sous le nom de Léonard, me semble avoir servi

d'étude (N° 284. A). Un second tableau représentant une *Vierge*, de dimension moindre, mais parent de celui-là (N° 1,433), montre encore, par son dessin et sa couleur, la main d'un autre artiste, suivant, d'ailleurs, la même direction.

Une *Vierge avec deux anges qui jouent* (N° 118) et un petit tableau (également une *Vierge*) précédemment attribué à Beltraffio (n° 214) nous font connaître un autre peintre de la même tendance. Les mérites artistiques de ces œuvres sont assez faibles pour que nous n'ayons pas beaucoup à regretter notre ignorance du nom de leurs auteurs, mais cette ignorance contribue encore à faire de l'histoire de l'École lombarde et des relations de Léonard avec ses élèves, un des chapitres les plus obscurs de l'histoire de l'art.

Si Morelli s'est trompé en attribuant à Bernardino de' Conti ces tableaux ou d'autres semblables, ce n'est pas que les qualités de ce peintre soient trop hautes pour une telle attribution. Conti a été l'une des plus grandes nullités parmi les lombards de son époque. Mais son art présente un caractère essentiellement différent de celui de ces tableaux anonymes, et moins original encore. Nous avons, pour nous le prouver, au magasin du Musée, ainsi que dans les châteaux royaux, une série complète de ses peintures, pour la plupart récemment découvertes. On peut apprendre à y connaître cet artiste, largement et même jusqu'à l'excès.

Le célèbre *Portrait en profil d'un religieux*, daté de l'année 1499, exposé depuis longtemps dans le Musée, est une œuvre de jeunesse de Conti qui, malgré le ton lourd des couleurs et le manque de toute vie, révèle encore une relation frappante avec la vieille École milanaise des successeurs de Foppa. Un *Portrait d'homme* anonyme, appartenant à la collection de M. Édouard André, à Paris, le portrait des Uffizi, désigné comme étant le portrait de Lucas de Leyde par lui-même, et quelques autres portraits du même genre, la plupart en profil, se rapprochent beaucoup de ce portrait d'un religieux. Plus plates et plus frustes sont les trois demi-figures de jeunes nobles lombards, conservées dans le magasin de la Galerie de Berlin. L'une est signée du nom du peintre en entier, et porte la date de 1501 ; les autres sont datées de 1506. Un portrait signé et appartenant à une collection particulière de Turin se range immédiatement à côté de ces portraits. Une composition plus vaste, et très postérieure, une *Sainte Famille* appartenant au Palais de Friedrichskrone de Potsdam, montre Conti comme un exécutant fort grossier. Elle porte, à côté de la signature, la date de 1522. Rien d'original dans la composition : elle joint à la

misérable imitation de la *Vierge aux Rochers* l'imitation la plus malheureuse d'une autre peinture bien connue de Léonard, dont l'original est perdu : l'*Enfant Jésus donnant un baiser au petit Saint Jean.* L'ordonnance est absolument anti-artistique, la forme mal dessinée; les chairs ont un ton rougeâtre fort peu séduisant, et l'exécution apparaît tout à fait grossière.

Cette composition, et aussi cette nombreuse série de médiocres portraits, nous autorisent à refuser à Conti la paternité d'une célèbre petite *Vierge* de la Galerie de Bergame, qui porte la signature de ce peintre et la date de 1501. Par son ordonnance, par ses types, par son dessin et son modelé, ce tableau dénote un excellent imitateur de Léonard : la sécheresse du coloris, et les détails malheureux de l'exécution, trahissent, au contraire, la main d'un peintre malhabile. Et à l'appui de mon assertion vient encore cette circonstance, que l'on possède diverses grandes copies du même tableau; la plus belle est à la Pinacothèque de Munich; une autre, plus petite, dans une collection particulière de Gênes. Toutes deux me paraissent provenir d'une autre main que celle de Conti. Une troisième copie avec la figure de sainte Barbe, est manifestement l'œuvre d'un peintre des Pays-Bas, dans le genre de Gérard David. Elle se trouve dans la petite galerie municipale de Coblentz. Ces nombreuses reproductions, très différentes entre elles, démontrent assez qu'on ne saurait attribuer cette composition au pauvre Conti, à qui peut-être il est un jour arrivé de la copier. L'original doit avoir été l'œuvre célèbre d'un peintre connu sous l'influence de Léonard. Quel fut ce peintre, je ne saurais le dire; mais on nous a conservé diverses autres *Madones*, partie en copies, partie en originaux, qui sont également son œuvre, et qui nous autorisent à le considérer comme le principal élève de Léonard dans l'École lombarde : ainsi la précieuse *Madone* exposée sous le nom de Beltraffio au Musée de Budapest, et la *Madone* connue sous le nom de *Madonna Litta*, au Musée de l'Ermitage, attribuée à Léonard lui-même. Une reproduction libre de ce dernier tableau, à la galerie Poldi de Milan, ne me paraît pas être une œuvre originale de ce même artiste.

Parmi les disciples connus de Léonard, plusieurs ne sont pas représentés au Musée de Berlin : nous n'avons rien ni de Marco d'Oggione, ni de Cesare da Sesto. En revanche, à Francesco Melzi, de qui l'on ne connaît nul autre tableau, on a jusqu'à ces derniers temps, attribué un grand tableau représentant *Vertumne et Pomone;* l'attribution est d'ailleurs dénuée de toute vraisemblance. En tout cas il est

certain que l'auteur de ce tableau est un peintre de très petite importance. La figure de la jeune femme est librement copiée d'après la *Vierge aux rochers* de Léonard; la figure du vieillard et le paysage de lointain sont gauchement composés.

Aux imitateurs les plus serviles de Léonard appartient aussi Giovanni Pedrin. De sa *Madeleine* à mi-corps, reproduite à satiété, la Galerie de Berlin, elle aussi, possède un exemplaire caractéristique auquel fait pendant une sainte Catherine.

Les élèves et imitateurs de Léonard sont très inférieurs à ceux des peintres lombards sur qui l'influence du maître n'a été que partielle : Andrea Solario, Giovanni Antonio Beltraffio, Gaudenzio Ferrari et Bernardino Luini. Tous ces maîtres, si excellemment représentés au Louvre et à la National Gallery, n'ont à Berlin que des œuvres peu nombreuses et d'un ordre secondaire.

Parmi ces œuvres, la plus digne d'être nommée est la *Sainte Barbe* de Giovanni Antonio Beltraffio (N° 207). La figure de la sainte, de grandeur naturelle, est d'un très bel effet plastique. Mais l'exécution est trop guindée ; le paysage et la tour, qui ressemble à s'y méprendre à un petit poêle de fer, sont trop sommaires; enfin la coloration est trop lourde; de sorte que ce tableau ne saurait entrer en comparaison avec la *Madone* de la National Gallery et les autres chefs-d'œuvre de Beltraffio.

De même l'unique tableau d'Andrea Solario, ne soutient pas la comparaison avec les bons ouvrages de ce peintre. C'est une petite *Tête d'homme* (n° 225) qui a subi de nombreuses restaurations, et qui, peut-être pour ce motif, n'a pas été, jusqu'à ce jour, reconnue comme l'œuvre de Solario. Elle était inscrite, au Musée, sous le nom de Beltraffio : Morelli l'attribue à Mazzuola. Mais la richesse du coloris, sa lumière, la finesse du dessin me permettent de reconnaître avec certitude dans ce tableau l'œuvre de Solario, qui joignait à la manière calme et noble de son prédecesseur Vincenzo Foppa, l'éclat et la luminosité de coloris des Bellini et d'Antonello, dont ce portrait même, par son exécution, témoigne l'influence.

Deux fresques de Bernardino Luini mériteraient de nous arrêter plus longuement. Par malheur, elles ont été fort endommagés par leur enlèvement du mur où elles étaient peintes. Elles représentent l'*Histoire d'Europe* et se font surtout remarquer par la beauté des grandes figures de femmes.

L'*Annonciation* de Gaudenzio Ferrari (n° 213), tableau dont un des côtés est malheureusement un peu entaillé, est une œuvre de jeunesse

de cet artiste dont le talent ne s'est pleinement réalisé que dans ses grandes fresques décoratives.

Parmi les maîtres locaux du second ordre de l'École lombarde, Andrea Sacchi, Defendente Ferrari et Cesare Magno sont représentés, au Musée de Berlin, par diverses peintures d'autel de grande dimension et fort caractéristiques des manières de ces peintres.

J'ai parlé, jusqu'ici, des élèves et successeurs de Léonard sans nommer le Maître lui-même. Si l'on en tirait la conclusion que le Musée de Berlin ne possède aucun tableau de ce grand artiste et savant, cette conclusion s'accorderait entièrement avec l'opinion commune à ce sujet. Et cependant j'ai la conviction que notre galerie possède en réalité une œuvre authentique, originale, toute de la main de Léonard : c'est la *Résurrection du Christ entre Saint Léonard et Sainte Lucie*, le plus vaste des tableaux de Léonard que l'on nous ait conservés.

La situation unique que Léonard occupe dans l'art italien, me porte à publier ici une reproduction de ce tableau, et à m'arrêter un peu plus attentivement devant lui : encore que son exhumation du magasin où il était caché, son installation dans le Musée, et mes recherches sur la détermination de son auteur véritable [1] aient, jusqu'aujourd'hui, été à peine remarquées.

Le tableau est une vieille propriété de notre Musée. Il fut acquis avec la collection Solly. Au XVIIe siècle il se trouvait, à ce qui paraît, dans l'église de S.-Liberata à Milan, où il était considéré comme une œuvre de Bramantino. A l'achat du tableau, on l'attribua successivement à Melzi, à Cesare da Sesto et à Bernardino de' Conti. En l'installant au Musée de Berlin, on l'accompagna de cette indication : *École Milanaise sous l'influence de Léonard*. Lorsque je l'ai fait sortir du magasin, où il était caché et oublié, pour le faire de nouveau exposer dans la Galerie, et lorsque je l'ai désigné comme une œuvre originale de Léonard, je n'ignorais pas que cette désignation soulèverait des controverses. Mais j'étais et je reste fermement convaincu que, dans dix ou quinze ans, on aura autant de peine à comprendre que ce tableau ait jamais pu être contesté à Léonard, qu'à comprendre que l'on ait pu jamais considérer la *Madone de Dresde* comme une œuvre originale de Hans Holbein.

Ce qui rend si difficile une appréciation sérieuse de cette *Résur-*

1. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, W. Spemann, 1887, pages 159 et suiv.

rection, c'est la conception fautive, et aujourd'hui dominante, que l'on se fait de l'art et des ouvrages de Léonard, et cette conception repose à son tour sur l'ignorance de l'art de son maître, Verrocchio.

Pour apprécier Léonard, il faut d'abord ne pas perdre de vue que Léonard était un théoricien plus encore peut-être qu'un praticien, que l'observateur de la nature, le savant et le philosophe, étaient, en lui, égaux à l'artiste, ont même, dans les derniers temps, dépassé l'artiste. C'est pour cela que Léonard, dans la plupart de ses ouvrages, s'est laissé aller à des expériences de toutes sortes, à une recherche des petits détails qui nuisent plus ou moins à l'effet total des œuvres, qui, du moins, donnent à la plupart de ses œuvres un air d'incomplète maturité.

Et il n'est pas moins important, pour une saine appréciation de Léonard, de se rappeler qu'il doit être considéré comme le maître précurseur et initiateur de la Renaissance du Cinquecento, sur les épaules duquel s'appuient Raphaël aussi bien que Michel-Ange; que Léonard était, de presque une génération entière, l'aîné de ces artistes, qu'il a été un pur Quattrocentiste. Bien plus : presque toutes ses œuvres, au moins en ce qui touche leur conception et leur disposition, datent d'avant l'année 1490, et la plupart même d'avant l'année 1482. Ainsi sa carrière artistique devance la date des premières œuvres connues de ses contemporains plus âgés, Perugin, Botticelli, Ghirlandajo, etc.; ce qui rend *a priori* vraisemblable une influence de Léonard sur ces talents bien inférieurs : influence que prouve en fait très clairement la vue de leurs œuvres. D'autre part, cette précoce maturité du grand artiste, son long séjour, en qualité d'assistant, dans l'atelier de son maître Verrocchio (en 1478, lorsque déjà Léonard avait plus de 28 ans, nous le voyons encore compagnon d'atelier de Verrocchio) rendent plus que probable une action en retour du génial élève sur le maître, comme aussi une participation de l'élève aux travaux du maître.

Ce point de vue fait disparaître tous les doutes que l'on a pu avoir sur l'attribution à Léonard, comme œuvres de sa jeunesse, du *Portrait de femme*, de la collection Lichtenstein, à Vienne, des deux Annonciations, celle du Louvre, attribuée à Lorenzo di Credi, et celle des Uffizi, de la *Vierge aux Rochers*, inachevée, de la National Gallery. C'est à ce point de vue aussi qu'il est possible et qu'il convient de juger la *Résurrection* de Berlin.

Une chose nous choque, au premier coup d'œil, dans ce tableau, et c'est la seule raison valable que l'on ait pour mettre en doute la

paternité de Léonard : je veux dire le mouvement et l'expression du Christ ressuscitant. Il est certain que l'œuvre, sous ce rapport, n'est guère belle. Le mouvement et le raccourci sont malheureux; la tête a une expression presque répulsive. Mais ces deux parties de tableau, ce mouvement et cette expression, ne sont en aucune façon in-léonardesques, si l'on peut dire; nous retrouvons, en effet, la même tête de Christ dans un célèbre dessin à la sanguine de Léonard, à l'Académie de Venise, de même que dans divers travaux de Verrocchio et de son école.

Quant au mouvement et à la conception du Christ ressuscitant, on peut assurément en contester la grâce, mais non l'originalité ou la grandeur. Que l'on compare seulement les représentations du même motif par les maîtres les plus connus du xve siècle, Ghirlandajo, Pérugin, Basaiti, etc. : on aura aussitôt conscience du progrès extraordinaire accompli dans ce tableau, de la hardiesse dans la conception et le mouvement.

On peut dire d'une façon générale que la composition d'une si belle ordonnance, la disposition et le mouvement des figures, la beauté des lignes, que tout cela dénote manifestement la main d'un grand maître. L'arrangement des figures en un triangle remontant, et la hauteur du point de vue d'où semblent aperçues les figures, ces traits distinctifs du tableau, se retrouvent plus ou moins dans toutes les peintures de Léonard. Et elles ne se trouvent nulle autre part, sauf dans quelques compositions de son maître Verrocchio, datées précisément du temps où Léonard fréquentait l'atelier de cet artiste. Que le type du Christ ressuscitant soit essentiellement léonardesque, je l'ai déjà expliqué; que les saints éperdus dans la contemplation du Christ, les yeux levés vers lui, soient de vraies figures du maître, on aurait de la peine à le nier. Saint Léonard nous présente cette tête juvénile caractéristique que nous rencontrons si souvent, notamment dans les études de sa jeunesse. Et le modèle de la Sainte Lucie, une adorable figure féminine que seul il a pu créer, ce modèle s'offre à nous dans un dessin connu de Windsor.

La façon dont sont dessinés et traités les vêtements, dans cette *Résurrection*, des étoffes épaisses ou foncées alternant avec les étoffes légères, les plis grands et longs alternant avec des petits plis serrés, les attaches des bras, le dessin et l'exécution des ornements, le voile dans les cheveux et leur disposition, avec de nombreuses autres petites particularités, dont l'énumération ici m'entraînerait trop loin, tout cela réuni, caractérise si nettement une œuvre authentique

de Léonard, tout cela, les détails séparés, et leur union, tout est si exclusivement de l'art de Léonard, qu'on se voit amené nécessairement à lui restituer la paternité de ce tableau de Berlin. Un argument pareil nous est fourni par le poétique paysage avec ses roches de stalactites, par les plantes peintes isolément, même par la manière de traiter les nuages.

Et, non moins caractéristiques de Léonard sont la coloration et l'exécution du tableau : le contraste de tons chauds, blonds et rouge brun, avec des tons frais et bleu vert; le clair-obscur; la nature pâteuse des couleurs à l'huile, avec ce fin réseau qui recouvre les chairs comme du craquelé. Nous pouvons observer les mêmes particularités dans la *Vierge aux rochers*, la *Monna Lisa* et d'autres tableaux de Léonard.

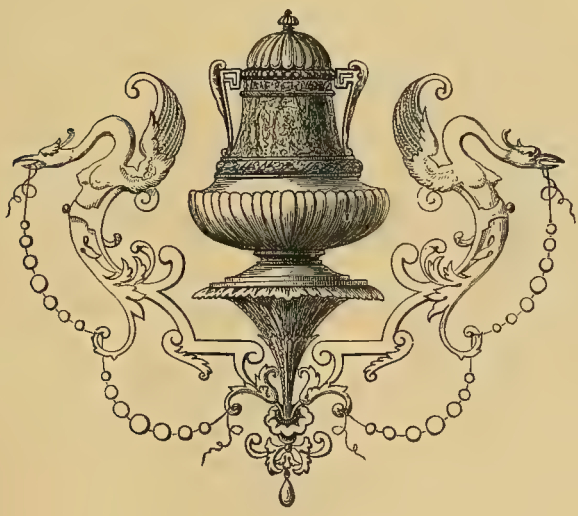
Ainsi tous les détails du tableau parlent en faveur de Léonard. Je crois donc que, si même aucun document authentique ne confirmait cette attribution, si l'on n'avait pas un seul dessin, une seule esquisse, prouvant que Léonard a travaillé à ce tableau, il faudrait cependant, devant une telle abondance de preuves artistiques, considérer malgré tout la *Résurrection* de Berlin comme une œuvre originale du maître. Il y a plusieurs ouvrages dont l'attribution à Léonard n'est pas douteuse, et pour lesquels pourtant manquent toutes sortes de documents de cette sorte. Mais, par bonheur, ce n'est pas le cas pour la *Résurrection* de Berlin. Car nous possédons divers dessins d'une authenticité absolument certaine, et qui sont des études pour notre tableau. C'est d'abord le *Portrait de femme* de Windsor, dont j'ai déjà parlé : le modèle, seulement, y est représenté les yeux baissés. C'est ensuite un curieux grand dessin à la mine d'argent, servant d'étude pour la robe du Christ et qui appartient à M. Malcolm, de Londres. Enfin, c'est un dessin à la plume, un croquis, avec la tête de saint Léonard; sur une célèbre feuille d'études aux Uffizi. Ce dernier dessin a servi seulement à éclairer l'artiste sur la façon dont il devait poser l'instrument du martyre sur la tête du saint. Dans le tableau actuel, le saint porte, sur son front, la petite pièce de fer d'une roue symbolique. A l'origine, cette pièce, de dimensions beaucoup plus grandes, était appuyée à la nuque, comme le montre encore un repentir visible sur le tableau. Et c'est de cette dernière façon que nous la montre le dessin, sur lequel, auprès de la tête, Léonard, avec la science et le goût tout spéciaux qu'il avait de la technique et de la mécanique, a dessiné divers détails de la roue, du cabestan, etc.

Une brève remarque, écrite à la main, sur cette feuille d'études,

donne en même temps une indication exacte pour la mise en train du tableau : « *Nel* 1478 *inchomincai le* 2 *vergine Marie,* » a noté l'artiste. Ainsi, lorsque Léonard commençait la *Vierge aux rochers* et une seconde *Vierge*, aujourd'hui probablement perdue, il était occupé déjà à la composition de la *Résurrection*. Et il faut croire qu'il avait en partie achevé ce tableau avant son départ de Florence : car nous retrouvons l'évidente influence de la *Résurrection* sur toute une série de compositions de peintres contemporains de Léonard, notamment de Botticelli, de Ghirlandajo, du Pérugin, et même de Verrocchio. D'autre part, dans les tableaux de Luini, de Macrino d'Alba et d'autres maîtres lombards, nous voyons également une influence directe de ce tableau ; c'est donc seulement après son installation à Milan que Léonard a entièrement terminé l'exécution de sa *Résurrection;* hypothèse confirmée encore par le fait que ce tableau, avant de nous parvenir, décorait un autel dans une église de Milan.

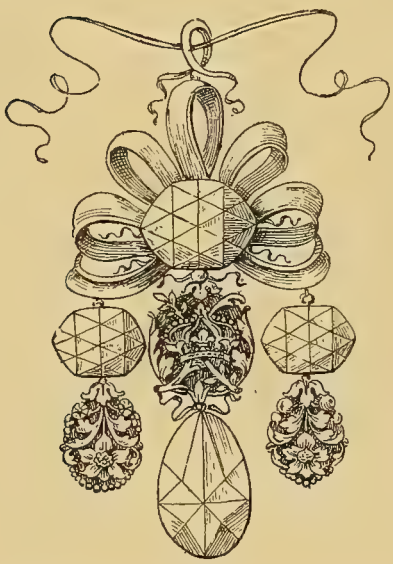
W. BODE.

(*La suite prochainement.*)



BIBLIOGRAPHIE

Histoire des joyaux de la Couronne de France, par Germain Bapst. Grand in-8 de 715 pages, orné de 50 gravures. — Hachette et Cie, Paris, 1889.



Ainsi que les livres, les pierreries ont leur histoire et M. Germain Bapst a excellemment raconté celle des joyaux de la Couronne, si excellemment même que son livre est des plus intéressants; nous n'osons écrire des plus amusants, ainsi que nous le disait un lecteur qui l'avait dévoré tout d'une traite : du soir au matin.

Mais l'histoire des joyaux de la Couronne est multiple. Il y a l'histoire particulière des pierres qui sont successivement entrées dans le domaine de l'État, au temps où l'État c'était le Roi. M. G. Bapst a même donné à la *Gazette des Beaux-Arts* [1] la primeur de celle du diamant célèbre qui porte le nom de *Sancy*, détruisant, à l'aide de documents certains, les légendes forgées en l'air. Ensuite il y a l'histoire des services qu'elles ont pu rendre indirectement au pays et des négociations qu'ont nécessitées les emprunts dont elles ont été le gage. C'est celle dont la critique s'est facilement emparée en visant surtout quelques faits de guerre accomplis grâce à ce genre de concours. Il y a encore l'histoire des vicissitudes subies par le Trésor lui-même au milieu des révolutions que la France a traversées. C'est celle-là qui fait surtout auprès du public le grand intérêt du livre. Mais il y a aussi le tableau des transformations que les pierres elles-mêmes ont subies suivant la nature et le style

1. 2e période, t. XXXV, p. 54 et 356.

des bijoux dans la composition desquels elles sont entrées; suivant la mode, enfin!

Sans méconnaître l'importance, l'attrait même des chapitres consacrés à ce qu'on peut appeler l'Histoire politique des joyaux de la Couronne, c'est celle qui touche plus exclusivement à l'art qui doit nous occuper ici.

Fondé pour l'ornement des personnes du roi et de la reine qui portaient alors autant de bijoux l'un que l'autre, ce trésor spécial, s'il ne partagea pas, grâce à son inaliénabilité, le sort de tous les trésors royaux précédents, qui disparaissaient aussitôt que formés, joua bientôt un rôle analogue. Rôle des plus honorables d'ailleurs, puisqu'il aida la Monarchie et la République, qui l'avaient hérité, à défendre le territoire et à sauver l'honneur des armes.

Certes, il est intéressant de voir qu'à peine fondé par François Ier, en 1530, le trésor des joyaux de la Couronne faillit, sous Charles IX, racheter Calais par l'aliénation de la plus belle pierre qu'il possédait. L'offre fut inutile, et nous gardâmes Calais ainsi que la *Grande table de diamant* qui devait empêcher la ville de se rendre : mais nous nous fussions, je pense, facilement résignés à perdre l'un pour conserver l'autre.

Plus tard, sous Henri III, il servit à délivrer la France des reîtres de Jean-Casimir qu'y avaient amenés des princes au rôle incertain en une époque où l'idée de patrie nous semble encore confuse. Mais il le fit d'une façon indirecte, dans un imbroglio où le duc de Lorraine prête ses bijoux et dont la forêt de Compiègne est le gage. Un joaillier de Paris est le bailleur de fonds; sa veuve, non remboursée, est mise en prison parce qu'elle réclame; puis les banquiers de Venise deviennent les liquidateurs définitifs grâce à l'engagement des diamants de la Couronne.

Si, franchissant un grand nombre d'années, nous arrivons à la République nous y retrouvons les diamants de la Couronne dans leur ancien rôle de garants d'emprunts faits pour l'entretien des armées.

Sous le Directoire, en 1797, le *Sancy* fit partie des diamants qui furent engagés chez un banquier madrilène et le *Régent* chez un banquier berlinois, qui fournissaient tous deux les chevaux des armées de la République; puis chez un autre qui, pour le même office, le garda jusqu'en 1801.

« Ainsi, dit M. G. Bapst, en 1799 comme en 1800, la cavalerie française étai montée sur des chevaux que les diamants de la Couronne avaient procurés. C'est donc un peu, à ces joyaux, aujourd'hui dispersés, qu'on doit, à Rivoli, cette brillante charge des hussards de Lasalle, et, à Marengo, celle des cavaliers de Kellermann, qui décida de la victoire en écrasant la colonne du général Ott. »

Après avoir résumé l'histoire du rôle glorieux de ces pierreries, nous nous contenterons de signaler ce qu'on peut appeler la partie anecdotique du livre de M. Germain Bapst : le récit des vicissitudes de ces pierres avant leur entrée dans le Trésor; celui de leur acquisition, qui détruit bien des contes, et celui de leur vol, pendant la Révolution, et de leur rentrée au Garde-Meuble, lequel touche à l'invraisemblance. Ce qui touche à l'art doit surtout nous intéresser ici.

Comment ces pierres étaient-elles taillées? Comment étaient-elles montées? Quelles transformations leur a-t-on fait subir? On dirait que ces questions ont été secondaires pour l'auteur, et volontairement secondaires, car reléguées en arrière-plan, elles n'ont pu nuire au succès mondain du livre; elles y ont même aidé par leur effacement. Pour y répondre, il faudrait posséder l'inventaire illustré et les plombs que François Ier avait ordonnés afin qu'à chaque changement de règne ses

successeurs à la couronne pussent vérifier et garder les joyaux qu'il avait donnés à celle-ci. Les plombs qui reproduisaient exactement la forme des pierres et dont le poids était non moins exactement le triple des leurs, suffiraient pour les pierres. Mais nous avouons, à notre honte, que leur sort ne nous touche guère et que le moindre grain de mil ferait mieux notre affaire, sous forme d'une large dotation à la caisse future des Musées.

Pour tout dire, l'art du joaillier nous intéresse plus que celui du lapidaire; mais nous nous intéressons aussi à la façon dont les femmes se parent de ses œuvres, allant même, en souvenir de leurs ancêtres sauvages, jusqu'à se faire percer le lobe de l'oreille afin de les y suspendre. Heureux qu'elles s'arrêtent là et qu'elles épargnent à leur nez les mutilations qne les Indiennes lui font subir afin de l'orner. Mais cela viendra peut-être, pour peu que la mode s'en mêle. Nous en voyons de si extravagantes!

La représentation des joyaux, leur « paincture », comme disent les lettres patentes du 25 juin 1530, nous serait d un grand secours pour connaître la monture des pierres du premier Trésor de la Couronne [1]. A son défaut, nous sommes forcés de nous reporter aux portraits contemporains, ainsi qu'aux estampes destinées à servir de modèles aux bijoutiers-joailliers du XVIe siècle. Un peu moins scrupuleusement qu'au siècle précédent, peut-être, les peintres reproduisent dans leurs œuvres les joyaux que portaient leurs modèles. Leur pinceau devient de plus en plus libre à mesure que l'on avance, et l'exactitude scrupuleuse y perd. Nous en aurions pour preuve la restitution de la grande croix de diamants qui ayant appartenu à François Ier, entra dans le Trésor par lettres patentes de François II : restitution essayée par M. G. Bapst d'après les portraits d'Élisabeth d'Autriche et de Charles IX.

En nous reportant aux estampes de René Boyvin et surtout aux anneaux qui sont à peu près les seules œuvres de joaillerie qui nous soient parvenues, nous croyons que la Table de diamant et surtout les poires qui composaient cette croix étaient maintenues dans des battes pyramidales dont les arêtes étaient renforcées par des griffes. La batte s'ajoutait, pour ainsi dire, à la pierre qu'elle mettait ainsi en saillie, afin qu'elle reçût plus de lumière. On essayait de suppléer ainsi à l'absence de la taille plus savante que l'on pressentait sans savoir la réaliser. Les « diamans naïfs » en pyramide à quatre faces, sont surtout ceux que l'on voit enchâssés dans le chaton des anneaux.

Les montures qui prenaient un grand développement étaient émaillées, ainsi que nous le disent des documents contemporains, comme la correspondance des ambassadeurs vénitiens, à propos d'une table de diamant dont Henri II avait laissé l'usage à Diane de Poitiers et que François II, en 1559, fit entrer dans le Trésor. Les cuirs et les rinceaux qui constituaient cette monture étaient émaillés de blanc et de noir, écrivent-ils. Dessins noirs sur fond blanc, fort probablement, le blanc et le noir étant les couleurs de Henri II. Les inventaires eux-mêmes se chargent de nous renseigner. Nous trouvons parmi les pierres que donne François Ier « une grande table de dyament carrée, haults bizeaux, assise au milieu d'un roulleau

1. Les catalogues illustrés étaient dans les habitudes du XVIe siècle. Nous avons feuilleté à Madrid celui de l'*Armeria reale* qui avait été dressé à la mort de Philippe II M. le comte de Valencia s'en servait pour reconstituer les armures confiées à sa garde, et qui, à l'aide des pièces figurées, se transformaient par leur addition ou leur suppression en armes de combat, de joute ou d'apparat.

esmaillé de rouge cler » et dans celui des « bagues », c'est-à-dire des joyaux de la reine Marie d'Écosse, en 1560 : « douze esmeraudes en chattons de canettes, les biseaux esmaillés de rouge et blanc avec des F couronnées pour faire une bordure ».

Ces F sont-ils isolés, alternant avec les émeraudes? Nous le croirions volontiers, malgré l'ambiguïté de la description, car les bijoux en forme de lettre étaient fréquents. Deux A sont mentionnés dans la donation de François II, et M. le prince Czartorisky en avait exposé un en 1878, d'après lequel Jules Jacquemart exécuta pour la *Gazette des Beaux-Arts* une de ses merveilleuses eaux-fortes.

Les chaînes dont les éléments sont une lettre ou un monogramme étaient fréquentes à la Renaissance, et un curieux croquis de Catherine de Médicis, développé par le joaillier de la Couronne, François Dujardin, nous montre un joyau en forme d'S, qui n'est point l'S barré qui a fait avancer tant de conjectures, dont les incertitudes ont été dernièrement fixées dans le journal l'*Intermédiaire*.

La monture des premières pierres de la Couronne, diamants et rubis, ayant été bientôt modifiée par François II, les renseignements que nous donne le magnifique portrait d'Élisabeth d'Autriche par Clouet, ne doivent s'appliquer qu'aux bijoux créés par François Dujardin, lors de cette transformation. Ce sont surtout des bijoux de femme, formés exclusivement de pierres encore montées sur des battes pleines et saillantes.

Les perles montées par deux, par quatre ou par cinq, sur des cordelières de cannetille, c'est-à-dire de rubans renforcés de fils de métal, y alternent avec les pierres, pour y former toutes les pièces qui, sous les noms de bordure de touret, d'oreillettes, de carquan, de cotouère, ornent la tête et le corsage. Leur usage plus que leur forme semble leur imposer un nom, et nous supposons que les dames du XVIe siècle en usaient avec leurs bijoux comme celles du XIXe, qui se font un ornement de tête avec un bracelet et une parure de corsage avec un collier. Il n'y avait que les bijoux à pendre, — les pent-à-col, ainsi que disent les inventaires, — qui eussent une destination spéciale. Leur importance permet d'y introduire la figure humaine. M. G. Bapt dit à leur sujet, prévoyant qu'il nous étonnera, que dans les bijoux français la figure n'est qu'un accessoire, un accompagnement de la pierre qui forme le principal et le centre, tandis que c'est le contraire que l'on trouve dans les bijoux d'Allemagne et d'Italie. Il nous étonne, en effet, étant trop absolu. Si nous étudions les estampes de René Boyvin, qui est essentiellement un Français de l'École de Fontainebleau, ainsi que celles des petits maîtres français que nous avons pu feuilleter dans la magnifique collection de gravures d'ornements réunie par M. E. Foulc, nous y trouvons des bijoux des deux genres. Dans les uns, la ou les pierres sont au centre, et les figures dans les cartouches d'encadrement; dans les autres, ce sont de vrais sujets qui supposent des figures en or, émaillé ou non, encadrés par des cartouches, soit de bijouterie, soit de joaillerie. Une pierre ou plus certainement une perle, qui n'est pas encore la perle baroque si chère aux Allemands de la fin du XVIe siècle, est parfois introduite dans le sujet à la composition duquel elle concourt. Dans les bijoux allemands des dernières années de la Renaissance, au contraire, les pierres sont placées comme au hasard au beau milieu des sujets dont elles détruisent malencontreusement l'effet d'ensemble. Ces pierres qui ne sont qu'un hors-d'œuvre, pour ainsi dire, dans la bijouterie de la fin du XVIe siècle, finissent par tout envahir aux commencements du XVIIe. Le bijoutier disparaissant devant le joaillier, elles entrent dans

la composition d'ensembles qui prétendent figurer des branches ou des bouquets de fleurs. Les modèles gravés sont nombreux pour ce genre de bijoux.

A l'arrivée de Marie de Médicis, les diamants de la Couronnne subissent de nouvelles montures. Les chatons en sont plus bas que les anciens, dépourvus de griffes et privés d'émail. La pierre, d'une taille plus perfectionnée, y est mise plus en évidence. Cependant, quelques anciens bijoux paraissent subsister. Tels nous semblent être ceux que Henri IV fit remettre à la reine la veille de son entrée à Lyon lors de son arrivée en France.

Le « collier ou bordure de Touret fait à cannettes (cannetille) esmaillé de rouge, y ayant les F couronnées, des H et doubles L », malgré l'avis contraire de M G. Bapt, porte trop la marque des bijoux du temps de Catherine de Médicis pour que nous ne croyions pas que le roi ait cru faire une gracieuseté à la nouvelle reine d'une parure déjà portée par une femme de sa famille. Les reconstitutions archéologiques n'étaient guère dans le sentiment de l'époque, et nous doutons que Henri IV s'y soit essayé afin de renouer la tradition entre l'ancien Trésor dont il n'avait recueilli que les épaves et le nouveau qu'il reconstituait.

L'émail réapparaît dans la monture de la couronne et de la chaîne que Corneille Rogier fait pour Anne d'Autriche, à l'occasion de son mariage. Et le goût des perles, qui semble particulièrement florentin, va se développant à tel point que les habits en sont couverts: perles, d'ailleurs, de peu de prix.

Marie-Thérèse usa peu des bijoux de la couronne, bien que le roi lui eût donné une grande chaîne de diamants, un collier et des pendants d'oreilles, parure qui avait pris un grand développement sous la précédente reine, le tout d'une valeur de deux millions de livres. Ce fut Louis XIV qui se servit des joyaux, dont il augmenta considérablement le nombre. L'émail disparaît encore une fois des montures qui se dissimulent de plus en plus; les grandes pièces disparaissent, à l'exception d'une poignée d'épée. On en couvre de la tête aux pieds les habits du roi. Le trésor s'égrène en agrafes de chapeau, aigrettes, ferets, brandebourgs, boutons et boutonnières, jarretières, boucles de souliers et boucles de baudrier. Il en est fait deux parures de rechange. Tout ce luxe, renouvelé avec plus d'éclat, mais moins d'art, de celui des Valois, nécessite, en 1691, une retaille des diamants de la Couronne.

Louis XV porte le *Sancy* à son chapeau, et le *Régent*, récemment acquis, sur son épaule, comme nœud de ses aiguillettes. Mais bientôt ces pierres célèbres méritent vraiment le titre de diamants de la Couronne, car elles entrent dans la composition de celle du sacre exécutée par le joaillier Rondé, qui en a fait une œuvre fort belle. Un perfectionnement considérable s'y aperçoit dans la monture. Celle-ci ne consiste plus qu'en feuilles légères qui, saisissant la pierre comme des griffes, la suspendent, isolée, pour ainsi dire, dans la lumière qu'elle reçoit de tous côtés, la réfractant et décomposant de façon à en recevoir un nouvel éclat.

Pour composer ces œuvres compliquées, le joaillier essayait, sur des planchettes garnies d'une couche de cire, les combinaisons, non pas des diamants eux-mêmes, mais de leurs imitations serties dans des montures provisoires.

Non content de donner à l'assemblage des pièces la forme d'ornements encore géométriques, l'art s'ingénie à lui faire reproduire les formes plus souples des

1. Publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 241.

animaux. Mais aussi l'art du lapidaire s'en mêle. C'est ainsi que Gay, le graveur de Mme de Pompadour, façonne en corps de dragon l'ancien rubis connu sous le nom de *Côte de Bretagne*, et qu'on le fait entrer dans la plaque de la Toison d'or, complété par une foule de petits diamants qui forment ses ailes et sa queue, et de rubis qui figurent les flammes qui, sortant de sa gueule, encadrent un diamant bleu, acheté par Louis XIV du voyageur Tavernier, taillé en 1673 et coupé depuis en deux parties. — Comment veut-on que nous nous intéressions au sort de pierres que leurs possesseurs ne respectent pas eux-mêmes ! — Quant à deux autres rubis connus dans l'histoire des joyaux de la Couronne, sous les noms de l'*Œuf de Naples* et de l'*A romain* qui fut scié en deux, ils servirent à faire le corps et les ailes de la colombe sur la croix du Saint-Esprit. Grâce aux fac-similés en plomb, faits par Jacquemin, qui avait monté ces deux œuvres, et que conserve la famille de M. G. Baspt, celui-ci a pu nous en donner une image.

Il remarque que sous Louis XVI « la joaillerie perd dans ses montures la « simplicité des lignes : les parures n'ont plus pour but de présenter les pierres « dans leur éclat, la pierre étant considérée comme une matière qui sert d'instru- « ment pour obtenir un motif ornemental. C'est l'opposé du but de la joaillerie « qui doit servir à mettre la pierre en valeur, la monture n'étant que le cadre qui « présente sous les feux des rayons de la lumière la pierre précieuse qui est l'objet « à voir. » Aussi ne se sert-on guère que de pierres démontées que l'on distribue un peu partout dans la toilette. Et comment en aurait-on fait un grand usage lorsque la mode était de peindre de couleurs tendres les meubles qui, jusqu'alors, avaient été dorés? Cependant le roi fait exécuter deux parures de ses ordres, une blanche et une de couleur, ainsi qu'une poignée d'épée avec les roses du trésor sans emploi. Trouvant même aux diamants de la Couronne une taille surannée, il les fait retailler en Hollande, ce qui fut une maladresse.

Homme de guerre, le premier consul fit enchâsser le *Régent* entre les deux quillons de la poignée de l'épée qu'il commanda à Nitot, œuvre assez froide, où il y a trop de métal et qui ne vaut pas celle tout en pierreries que G.-F. Bapst avait faite pour Louis XVI sur les dessins de Bretet, ni surtout celle que Charles Bapst fit plus tard pour Charles X. Eut-on conscience de la laideur de la composition de l'épée du premier consul? Toujours est-il qu'on la démonta en 1811 et que le *Régent* devint le pommeau d'un nouveau glaive que soutenait un baudrier garni de roses. Comme les rois, l'empereur n'eut garde de ne point faire exécuter en brillants la chaîne et la plaque de la Légion d'honneur. L'antique qui sévissait dans l'architecture s'imposa à la joaillerie, mais les artistes qui l'y appliquèrent pour la Couronne le firent avec un goût et une mesure que nous ne saurions trop louer. Mais peut-être, en le faisant, suivons-nous une inclination particulière qui nous fait réprouver dans l'art décoratif tout ce qui ne présente pas un certain rythme dans les lignes et un certain balancement dans les masses.

Les camées et les intailles redevinrent à la mode et le cabinet des Antiques s'en souvint. Il perdit vingt-quatre camées sur ceux en plus grand nombre que l'empereur avait fait passer de la Bibliothèque dans le mobilier de la Couronne. Ils furent « égarés » par Louis XVIII pendant les Cent-Jours sans qu'on les ait jamais pu retrouver. Louis XVIII, cependant, et d'après le costume dans lequel on est habitué à le représenter, on ne s'en douterait guère, aimait les pierres, car il fit défaire toutes les montures fort endommagées, paraît-il, par les vicissitudes de

la chute de l'Empire, et les fit rétablir pour son usage. Ceci n'empêcha pas Charles X de commander à Everard Bapst, pour son sacre, une couronne dont la monture est moins légère que celle de Louis XV. Privée de ses pierres en 1854, elle était encore, il y a deux ans, conservée au ministère des Finances où on la brisa plutôt que de la céder à M. Germain Bapst qui se proposait de la garnir de fac-similé à la place des pierres absentes pour la donner au Musée du Louvre à qui est échue la tâche périlleuse de conserver ce qui reste des diamants de la Couronne pour le plaisir des badauds et la convoitise des voleurs.

Louis Philippe conserva religieusement dans les coffres de la liste civile les joyaux de la Couronne tels qu'il les avait reçus de la Restauration, et ce fut heureux, car il eût laissé quelque chose de fort laid s'il les eût tranformés à la mode romantique ou bourgeoise.

Le bijoutier reprit son rôle, mais seulement en théorie, dans la couronne d'or aux aigles hautement éployées qui figure dans les portraits officiels de Napoléon III, car nous ne croyons pas qu'elle ait jamais été exécutée. Il serait même intéressant de savoir qui en a composé le projet. Ce sont surtout les joailliers qui mirent en œuvre les diamants de la Couronne pour l'impératrice, apportant toute leur industrie à se dissimuler.

De tant d'œuvres successives dues aux plus habiles ouvriers depuis bientôt trois siècles, il ne reste presque plus rien dans notre pays de vandales où l'on ne sait qui est plus destructeur de l'administration quelle qu'elle soit ou des administrés quels qu'en soient l'éducation et le rang. Leur histoire ne suffit pas, car elle n'est point une consolation et moins encore une leçon. Mais des livres consciencieux, comme celui de M. Germain Bapst, fondés sur des documents certains, sont les fermes assises d'une histoire de l'art des matières précieuses en France. Et c'est à ce point de vue spécial que nous nous plaçons pour le louer, puisque d'autres le louent pour des qualités que nous n'avons point à apprécier ici.

ALFRED DARCEL.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1889.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Répertoire archéologique de l'arrondissement de Vendôme, rédigé sous les auspices de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois; par M. G. Launay. In-8°, Vendôme, impr. Lemercier.

Note sur deux reliquaires de consécration d'autels; par J. de Laurière. In-8°, Paris, libr. Champion.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.

Pompéi; les Catacombes; l'Alhambra. Étude à l'aide des monuments de la vie païenne à son déclin, de la vie chrétienne à son aurore, de la vie musulmane à son apogée; par C. B. de Lagrèze. Ouvrage illustré de 105 gravures dessinées par Racinet, Bénard, etc. 3e *édition*. Grand in-8°, Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

Les Temples et le Puits de Mercure découverts sur les hauteurs de Poitiers en 1888; par le R. P. C. de La Croix, S. J. In-8°, Poitiers, imp. Blais.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, t. X, année 1887.

Les Vitraux de Claudius Lavergne placés dans la cathédrale de Beauvais (chapelles de Sainte-Anne et de Saint-Joseph), décrits par Noël Lavergne, artiste peintre verrier. In-8°, Beauvais, imp. Père.

Extrait du *Bulletin religieux* du diocèse de Beauvais, Noyon et Senlis.

Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris du VIe au XIIe siècle par V. Mortet. In-8°, Paris, lib. Picard.

Musée de Lyon. Inscriptions antiques; par A. Allmer et P. Dissard. T. Ier. In-8°, Lyon, imp. Delaroche et Cie; ouvrage édité par la ville de Lyon.

Autun et ses monuments; par Harold de Fontenay. Avec un précis historique par Anatole de Charmasse. In-16, Autun, libr. Dejussieu père et fils.

L'Antiquité grecque. Mœurs et coutumes, organisation de la société; par J. P. Mahaffy. Traduit de l'anglais par Mme P. Waldteufel. In-16, Paris, lib. F. Alcan.

Quelques notes d'archéologie sur la chevelure féminine; par M. Edmond Le Blant. In-8°, Paris, Imp. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

Notice archéologique sur l'église de Gassicourt; par Eugène Lefèvre-Pontalis. In-8, Versailles, imprimerie Cerf et fils.

Le Trésor de Saint-Spire de Corbeil en 1424; par A. Dufour. In-8°, Fontainebleau, imp. Bourges.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

Documents pour servir à l'histoire de l'ancienne abbaye de Beaulieu (Maine); par F. Legeay. In-8°, le Mans, imp. Monnoyer.

L'Art étrusque, illustré de 4 planches en couleurs et de 400 gravures dans le texte, d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques; par Jules Martha. In-4°, Paris, libr. Firmin-Didot et Cie.

Titre rouge et noir.

Les Progrès des études archéologiques aux États-Unis; par M. O. J. Richard. (Discours prononcé à la séance publique de la Société des antiquaires de l'Ouest le 8 janvier 1888.) In-8°, 18 pages, Poitiers, imprimerie Blais, Roy, et Cie.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest* du 3e trimestre de 1887.

Manuel d'archéologie orientale. Chaldée, Assyrie, Perse, Syrie, Judée, Phénicie, Carthage; par Ernest Babelon. In-8°, 318 p. avec grav. Paris, imprimerie et librairie de la maison Quantin.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Les Fausses antiquités de l'Assyrie et de la Chaldée ; par M. Joachim Menant. In-16. Rouen, Cagniard.

Notice sur les églises et chapelles de Montsoreau et de Rest (Maine-et-Loire) ; par J. X. Carré de Busserolle In-8°, Tours, lib. Suppligeon.

Le Trésor de la cathédrale de Nevers : anciens inventaires de ses livres, de ses joyaux et de ses ornements ; par l'abbé Boutillier. Grand in-8°, Nevers, imprimerie Vallière.

Extrait du *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts.*

Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure sous la direction de M. Philippe Le Bas, de l'Institut (1842-1844). Planches de topographie, de sculpture et d'architecture gravées d'après les dessins d'E. Landron, publiées et commentées par Salomon Reinach. In-4°, XXIV-167 pages et 290 planches. Paris, imprim. et libr. Firmin-Didot et Cie. 30 francs.

Répertoire archéologique du département des Hautes-Alpes ; par J. Roman. In-4°, XVI-235 p., Paris, Impr. nationale.

Répertoire archéologique de la France, publiée par ordre du ministre de l'Instruction publique et sous la direction du Comité des travaux historiques et des sociétés savantes.

Der Ornamentenschatz. Ein Musterbuch Stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen. Mit erläuterndem Text von H. Dolmetsch. 2te Aufl. In-fol., Stuttgart, Hoffmann.

Das Gräberfeld von Marion auf Cypern. Von P. Herrmann. In-4°, Berlin, Reimer.

Studien zur Geschichte der griechischen Kunst. Von A. Herzog. In-4°, Leipzig, Engelmann.

Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Von J. X. Kraus. III. In-8°, Strassburg, Schmidt.

Württemberg's Kirchliche Kunstalterthümer. Bearbeitet von Paul Keppler. In-8°, Rottenburg, Bader.

Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Bd. II. In-8°, Breslau, Korn.

Nuova descrizione del museo Capitolino, compilata per cura della commissione archeologica comunale e pubblicata dalla direzione dello stesso museo. Seconda edizione riveduta ed ampliata. In-8°, Roma, tip. della accademia dei Lincei.

Die Alten Zunft und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau. Nach Balthasar Behem's. Codex Picturatus in der K. K. Jagellonischen Bibliothek. Herausgegeben von Bruno Bucher. In-fol., Wien, Gerold.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Histoire de l'art pendant la Renaissance ; par Eugène Müntz, conservateur de l'École nationale des beaux-arts. Édition illustrée. T. Ier. Italie : les Primitifs. Livraisons 5 à 47. (Fin.) Grand in-8°, Paris, lib. Hachette et Cie.

L'ouvrage formera cinq volumes. Chaque livraison, 50 cent. Par exception, ce prix est porté à 1 fr. pour les livraisons accompagnées d'une planche tirée en chromotypographie ou en phototypie.

Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Danemark, Suède et Norvège ; par M. Marius Vachon (Mission de juin-juillet 1888). In-4°, Paris, imp. et libr. de la maison Quantin.

Le Palais de Fontainebleau. Histoire et description ; par Henri Valentino, sous-chef du bureau des palais nationaux au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. In-16, 128 p. Paris, impr. Quantin. Fontainebleau, libr. Lacodre fils.

Les Œuvres d'art du monastère des Célestins d'Avignon ; par L. Duhamel. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques

Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.

Documents pour servir à l'histoire de l'art en Normandie. Inventaire du trésor de la collégiale d'Ecouis (Eure) en 1565, publié par M. Armand Bénet, de la Société des antiquaires de Normandie. In-8°, Caen, imprim. et librairie Delesques.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie.*

Un Retable de Saint-Eutrope du XVe siècle ; par M. le chanoine Fernand Pottier. In-8°, Montauban, imprim. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Les Artistes de la Sarthe au Salon de 1888 ; par M. F. Legeay. In-8°, Le Mans, imp. Monnoyer.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.*

Recueil des pierres tombales des églises et couvents de Châlons-sur-Marne, publié par MM. Anat. et Ed. de Barthélemy. In-8°, Paris, lib. Champion.

La Bibliothèque et le Mobilier d'un lieutenant particulier au siège royal de Château-Gontier, sous Louis XIII (1626-1627) ; par M. André Joubert. In-8°, Mamers, libr. Fleury et Dangin.

Une école des arts et métiers dans les montagnes de la Margeride en 1772. Bosc d'Antic ; par Ed. Vimont. In-8°, Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis.

Les Manufactures nationales : les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais par Henri Havard et Marius Vachon. In-4°, Paris, lib. Decaux.

Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ; par Paul Lenoir. In-8°, X-769 p., Paris, imprim. et lib. de la maison Quantin. 10 francs.

Histoire et description des musées de la ville de Besançon; par Auguste Castan, correspondant de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres). In-8°, 204 p., Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Notice sur la messe de saint Grégoire d'après un tableau peint sur bois du xve siècle; par Henri Batault. In-8°, Chalon-sur-Saône, impr. Marceau.

Rapport présenté au conseil supérieur de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, par le directeur de l'École, au commencement de l'année scolaire 1888-1889. In-8°, Paris, Imprim. nationale.
Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Médaillés (les) du Salon. Texte par Armand Dayot. In-f°, xxv-230 pages avec grav. et pl. hors texte, Évreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Magnier.

La Statue d'un martyr bressan; par Félix Morgon. In-8°, Bourg, imp. Villefranche.
Extrait de la *Revue de la Société littéraire, historique et archéologique de l'Ain.*

Modèles d'artistes; par Paul Dolfus. Dessins et croquis de Barabandy, Barthélemy, Béjot, Luigi Loir, Adrien Marie, etc. In-18 jésus, VIII-314 p. Paris, librairie Marpon et Flammarion.

L'Art en exil; par Georges Rodenbach. In-18 jésus, Paris, impr. Quantin; Libr. moderne.

Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours; par Henri Havard. T. III : I-O. In-4° à 2 col, Paris, impr. et libr. de la maison Quantin.

Étude sur les armoiries de Ligny-en-Barrois; par M. Léon Germain, membre de l'Académie de Stanislas. In-8°, Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre.
Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1889.

La Scuola di Michel-Angiolo e la scuola dei Caracci; studio critico. In-8°, Bologna, Monti.

Alb. Rondani. La filosofia positiva e la critica d'arte. In-8°, Parma, Battei.

Denkmaeler der Renaissance in Daenemark, ausgewaehlt von F. Skjold Neckelmann, mit beschreibendem Text von F. Meldahl. In-fol., Berlin, Wasmuth.

Tylmann Riemenschneider 1460-1531. Leben und Kunstwerke des fränkischen Bildschnitzers. Von Carl Streit. In-fol. Berlin, Wasmuth.

Kunst und Handwerk in Japan. Von Justus Brinckmann. In-8°, Berlin, Wagner.
Erster Band. mit 225 Illustrationen.

Die Kunst im Handwerk. Vademecum für Besucher Kunstgewerbl. Museen. Dritte Auflage. Von B. Bucher. In-8°, Wien, Braumüller.

Japanischer Formenschatz. Herausgegeben von S. Bing, Jahrg. I. In-fol. Leipzig, Seemann.

Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke. Von V. Valentin, In-8°. Frankfürt.

System der Künste; von Th. Alt. In-8°, Berlin, Grote.

Die antiken Porträtgemälde aus. d. Grabstätten d. Faijum. Von R. Graul. In-fol. Leipzig, Seemann.

Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzen Auslaüfern der Schule P. P. Rubens. In-8°, Münich.

Die Renaissance in Belgien und Holland. Von F. Ewerbeck. In-fol. Leipzig, Seemann.

Gemäldesammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft der Hamburger Kunsthalle; von G. Leithäuser. In-8°, Hamburg, Herold.

Die Kunst in Wien unter der glorreichen Regierung Sr. K. K. apostol. Majestät Franz Joseph I; von C. v. Lützow. In-fol. Wien.

Le Danemark. Histoire, littérature et Beaux-Arts, par H. Weitemeyer. Avec le concours de savants danois. In-8°, Kjobenhavn, Gad.

Norme pei copiatori delle rr. gallerie e dei musei di Firenze. In-8°, Firenze, Bencini.

Giunti. Piero della Francesca dal Borgo S. Sepolcro, In-8°, Arezzo, Pichi.

Zur Kunst-Geschichte der Stadt Eichstätt. Von J. Schlecht. In-8°. Eichstätt, Brönner.

Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. Von Adolf Fäh. In-4°. Freiburg im Breisgau, Herder.

Studien zur Geschichte der griechischen Kunst von August Herzog. In-fol. Leipzig, Engelmann.

Ein Weltbild unserer Kirchlichen Kunst, gezeichnet in der Vatikanischen Ausstellung von Heinrich Swoboda. In-8°, Paderborn, Schöningh.

Società degli amatori e cultori delle belle arti in Roma. Statuto. In-8°, Roma, Pallata.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Peintures murales de l'église de Saint-Victurnien, par Louis Guibert. In-8°, Limoges. imprim. et libr. Ve Ducourtieux.

Les Grands Peintres du XVIIe siècle; par Hannedouche. Petit in-8°, 143 pages et planches, Paris, librairie Lecène et Oudin.

Nouveau (le) Catalogue du Musée historique lorrain. 6e *édition*, de M. Lucien Wiener, conservateur de ce Musée, comparée aux cinq éditions antérieures. — Les Accroissements d'une œuvre; par Lallement. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Les Beaux-Arts à Roubaix. Exposition, par Jules Duthil. In-16, Lille, imp. Nouvelliste et Dépêche.
Titre rouge et noir.

Catalogue de l'exposition de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie de la Société des amis des arts de Reims. In-16, 172 p., Reims, imp. Justinart.

Les Portraitistes français de la Renaissance (1483-1627); par Léon Horsin-Déon. In-8°, 216 p., Paris, impr. et librarie Ve Larousse.

Les Portraits historiques du musée de Reims. Galerie rétrospective et contemporaine de personnages rémois, avec notices biographiques et documents inédits; par Henri Jadart, conservateur-adjoint de la bibliothèque et du musée de Reims, secrétaire général de l'Académie. 1er fascicule : I. Jean Rogier ; II. Michel de Blanzy ; III. Nicolas Bergier. In-8°. Reims, lib. Michaud.
Tiré à 150 exemplaires.

La Famille du peintre S.-M. Lantarat ; par Henri Stein. In-8°, Fontainebleau, imp. Bourges.
Extraits des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

Musées de France et Collections particulières, comprenant : 1° la formation des musées en France ; 2° l'historique de chacun de ces musées ; 3° la nomenclature des tableaux à voir avec appréciations sur les principales œuvres ; 4° le nom des collectionneurs ; par Théodore Guédy. In-18, 569 p., Paris, l'auteur, 168, boulevard Saint-Germain.

Les Grands Peintres : Ecole d'Italie ; par Henry Axenfeld. (Les Grands Dessinateurs : Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël.) Ce volume contient de nombreuses illustrations. Grand in-8°, 319 p., Paris, lib. Lecène et Oudin.

Discours prononcés aux funérailles de Cabanel, membre de l'Académie des Beaux-Arts, le 26 janvier 1889 ; par MM. le vicomte H. Delaborde, secrétaire perpétuel, Paul Dubois, Guillaume et Bouguereau, membres de l'Académie. In-4°, Paris, imp. Firmin-Didot.

L'Exposition universelle de 1889 ; par M. Berger, directeur général de l'exploitation de l'Exposition internationale de 1889. In-8°, Paris, imprimerie Chaix.

Catalogue de l'exposition des œuvres de Feyen-Perrin à l'École des Beaux-Arts. (Mars 1889.) Notice par Jules Breton, de l'Institut. In-8°, Paris, imprimerie et librairie Alcan-Lévy.

Promenades au Musée du Louvre : les Dessins, la Sculpture ; par Gaston Cougny. In-16, 80 p. avec grav., Paris impr. Ménard et Cie ; lib. de l'Art.

Les Peintres de la ville de Saint-Omer, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours ; par Paul Marmottan. In-8°, Paris, impr. et libr. Plon.

Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir. In-8°. Paris, impr. et libr. Bernard et Cie.

Catalogne officiel de l'Exposition internationale de blanc et noir. In-8°, Paris, impr. et libr. Bernard et Cie.

Bilden zur Geschichte des christlichen Malerei ; von E. Frantz, In-8°, Freiburg, Herder.

Die Decke des Saint-Michaelis-Kirche zu Hildesheim, von H. Cuno. In-8°, Hildesheim, Gude.

Die Wandgemälde des Casa Bartholdy in der National-Galerie ; von L. V. Donops. In-8°, Berlin, Amelang.

Vassili Verestchagin. Painter, soldier, traveller. Autobiographical sketches. In-8°, New-Yorck, art. assoc.

A concise history of painting ; by Mrs. C. Heaton. New edition revised by Cosmos Monkhouse. In 8°, New-York, Scribner.

Die Malerei auf der Münchener Jubiläums-Kunst-Ausstellung 1888. Text von L. Pietsch. In-4°, Münich, Hanfstaengl.

Die Malereien aus dem Renaissance-Zeitalter in der italienischen Schweiz ; von J. R. Rahn. In-8°, Bâle, Georg.

IV. — SCULPTURE.

La Sculpture ; par Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts. Ouvrage orné de 108 grav. par Libonis. Grand in-16, 288 p., Paris, imp. Dumoulin et Cie.
Bibliothèque d'histoire et d'art.

Statuette en argent de Notre-Dame du Puy à Saint-Vulfran d'Abbeville ; par Em. Delignières. In-8°, Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Cie.

L'Art et les Artistes en Béarn. Les Caron, une famille de sculpteurs abbevillois en Béarn aux XVIIe et XVIIIe siècles ; par André Gorse. In-4°, Pau, lib. Ve Ribaut.

La Polychromie dans la statuaire du moyen âge et de la Renaissance ; par Louis Courajod. In-8°, 86 pages avec grav., Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLVIII.

Les Monuments de la sculpture chrétienne aux premiers siècles de l'Eglise. Résumé d'une conférence donnée par M. le commandeur de Rossi, au Musée de Latran, le 11 avril 1888. In-8°, Mamers, imprimerie Fleury et Dangin.
Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine.*

La Sculpture antique ; par Pierre Paris. In-8°, 352 p. avec grav., Paris, imp. de la maison Quantin.

La Maison de Pierre Puget à Toulon. Les Trois Sculpteurs du nom de Vassé (1655-1772); par M. Ch. Ginoux. In-8°, 32 p., Paris, imprim. et libr. Plon, Nourrit et Cie.

Les Ivoires ; par Ernest Bosc. In-16, 79 p. avec fig., Paris, impr. Ménard et Cie ; libr. de l'Art.

Bibliothèque populaire des écoles de dessin. 2e série. Enseignement professionnel.

Note sur un dessin de Barthélemy Prieur, sculpteur au XVIe siècle ; par M. le marquis de Fayolle. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLVIII.

Statue (la) du P. Lacordaire à Sorèze. In-8°, Toulouse, lib. F. Privat.

Marmorkopf Riccardi; von H. Heydemann. In-4°, Halle, Niemeyer.

Hallisches Winckelmanns Programm, n° 13.

V. — ARCHITECTURE.

Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Volume II, 1er fascicule. Grand in-8° à 2 col., 308 p. avec grav. dans le texte et pl. I à XXXIX. Paris, lib. Dujardin et Cie.

Titre rouge et noir. L'ouvrage sera publié en 6 forts volumes grand in-8°, chaque volume paraissant en 2 fascicules. L'ouvrage complet, 300 francs. — Bibliothèque de la construction moderne, publiée sous la direction de M. P. Planat.

De quelques travaux récents sur l'architecture du moyen âge; par H. de Curzon. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la Bibliothèque de l'École des chartes, année 1888, p. 453-477.

Cheminée du XVIe siècle dans l'ancien prieuré de Bouafle (Seine-et-Oise), attribuée à Jean Goujon; par M. le chanoine Gallet. In-8°, 8 p., Versailles.

Il Duomo di Milano e la sua facciata. Di Giulio Carotti. In-8°, Milano, Bortolotti.

L'église romane de Saint-Sulpice (Vaud) et sa restauration; par Perrot et Virz. Lausanne, F. Rouge, 8°.

Antoine Pasini. Guide de la Basilique St-Marc à Venise. In-8°, Schio, Marin.

An encyclopaedia of architecture, historical, theoretical and practical. New ed. rev.; by. Jos. Gwilt. In-8°, New-York, Longmans.

Giuseppe Castellazzi. Il monumento a re Vittorio Emanuele e il palazzo Pitti. In-4°, Firenze, Bencini.

The Architectural History of Exeter Cathedral. A new Edition; by P. Freeman. In-8°, London, Bell.

Gaetano Landriani. La Basilica Ambrosiana, fino alla suo Trasformazione in chiesa Lombarda à volte. Iresti della Basilica di Fausta. In-fol., Milano, Hoepli.

Viollet-le-Duc. Discourses on Architecture; from the French by B. Bucknall, New ed. In-8°, Boston, Ticknor.

Handbuch des Altchristlichen Architektur, von H. Holtzinger. In-8°, Stuttgart, Ebner.

Our national cathedrals. The Richest architectural heritage of the British Nation. In-8°, New-York, Ward.

VI. — GRAVURE.

La Gravure à l'eau-forte, traité pratique et simplifié à l'usage des artistes, élèves et amateurs; par A. Donjean, aquafortiste. In-8°, Paris, libr. Le Bailly.

Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. T. VIII : Guérin-Lacoste. In-8°, Paris, lib. Conquet.

Les Graveurs abbevillois; par Em. Delignières. Lecture faite à la première séance du congrès archéologique et historique d'Amiens, le 8 juin 1886. In-8°, 18 p. Amiens, imprim. Douillet et Cie.

Extrait du t. XXX des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

L'Art du dessin et ses applications pratiques; par A. Doumert. Petit in-8°, Paris, libr. Lecène et Oudin.

Les Portraits au crayon, au fusain, au pastel obtenus au moyen des agrandissements photographiques; par C. Klary. In-18 jésus, Paris, Gauthier-Villars et fils.

Manuel de l'amateur d'estampes; par M. Eugène Dutuit. Ouvrage contenant un aperçu sur les plus anciennes gravures, sur les estampes en manière criblée, un essai sur les livres xylographiques, sur les estampes coloriées, etc., et enrichi en fac-similés des estampes les plus rares reproduites par l'héliogravure. Publication continuée sous les auspices de M. Auguste Dutuit. Introduction générale. Deuxième partie : Nielles. In-8°. T. Ier, LXXXII-375 p. et 31 grav. Paris, imprim. Dumoulin et Cie ; librairie A. Lévy.

Demarteau, Boucher, Huet, Bouchardon. Photolitographische Reproductionen des interessantesten Kupferstiche. In-fol., Berlin, Claesen.

Häuselmann. Cours moderne de dessin d'après les données les plus récentes de la science pédagogique et de l'art du dessin. In-fol., Zürich, Füssli.

Rembrandt's etchings : fifty of the most notable etchings of Rembrandt, reproduced by the photogravure process. By C.-B. Cortis. In-8°, New-York, Dodd.

Twelve Etchings contributed to the Portfolio by Paul-Adolphe Rajon. With a brief memoir and notes by F.-G. Stephens. In-fol, London, Seeley.

Raccolta di disegni esistenti nella r. Galleria degli Uffizi. Riprodotti in fototipia per cura dei fratelli Alinari. In-fol. Firenze, Alinari.

Original-Zeichnungen deutscher Meister des sechzehnten Jahrunderts. Herausgegeben von J.-H. Hefner-Alteneck. In-fol. Frankfurt, A.-M. Keller.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Le Dessin technique. Cours professionnel de dessin géométrique (théorie et applications), publié par L. Bécourt. 4 cahiers in-16 oblongs à 3 col., Paris, l'auteur, 120, rue d'Alésia.

Traité pratique de perspective appliquée au dessin artistique et industriel; par Armand Cassagne, peintre. *Nouvelle édition*, revue et augmentée. In-8°, Paris, librairie Fouraut.

La Perspective des écoles primaires. Notions de perspective expérimentale à l'usage de toutes les personnes qui enseignent ou pratiquent le dessin d'après le relief; par M. Godefroy. 2e *édition*, revue et corrigée. In-12, Paris, libr. Belin.

Interprétations pour dessiner simplement; par Victor Jacquot. 4 cahiers in-16 oblongs de 16 p. chacun. Nos 1, 2, 3 et 4, en tout 64 p. avec vignettes. Remiremont, imp. Jacquot.

Instructions et Conseils sur l'exécution des épures et sur le lavis. 4e *édition*. In-12, libr. Nony et Cie.

Enseignement de l'art décoratif, par L. Charvet. Grand in-4°, 476 p. avec 1,229 grav., Paris, imp. Motteroz; 25 francs.

Le Dessin à l'école primaire; par Claude Sauvageot. Paris, lib. Delagrave.

Le Dessin théorique et pratique; par Edmond Valton, professeur des écoles de la ville de Paris. In-8°, Paris, Librairie illustrée.

Les Notes du dessin. Modèles conformes au programme officiel; par H. Gaussen.

Notions de dessin à main levée aux élèves des classes élémentaires, conformes au programme officiel; par H. Gaussen.

L'Art du dessin et ses applications pratiques; par A. Doumert. In-8°, Paris, Oudin.

A manual of decorative composition for designers, decorators, architects, and industrial artists; by H. May. In-8°, New-York, Appleton.

Practical Heraldry; or an epitome of English armory; by C. Worthy. In-8°, New-York, Scribner.

Anleitung zur Technik der Oelmalerei; von A. Hauser. In-8°, Münich, Hirth.

The Industries of Japan. Together with an account of its Agriculture, Forestry, Arts and Commerce; by Z. J. Rein. With forty-four Illustrations and three Maps. In-8°, London, Hodder.

VIII. — NUMISMATIQUE

Note sur les monnaies gauloises trouvées dans l'enceinte de Pommiers et à Ambleny; par M. O. Vauvillé. In-8°, Soissons, imp. Michaux.

Dernières considérations sur les monnaies carlovingiennes découvertes à Beaumont, commune de Chalo-Saint Mars (Seine-et-Oise), en 1881; par MM. Duhamel et Max Legrand, membres de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8°, Orléans, Herluison.

Numismatique béarnaise. Les Graveurs en Béarn; par J.-Adrien Blanchet. In-8°, Dax, imp. Labèque.

Rapport sur le Répertoire des sources imprimées de la numismatique française de MM. A. Engel et R. Serrure; par Charles Préau. In-8°, Amiens, imprim. Delattre Lenoël. Paris, librairie Thorin.

Sigillographie des gouverneurs du Dauphiné; par M. J. Roman. In-8°, 19 pages et 4 planches. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

The Coins and Tokens of the Possessions and Colonies of the British Empire; by James Atkins. In-8°, London, Quaritch.

Das Münzwesen der Mark Brandenburg von den ältesten Zeiten bis zum Anfange der Regierung der Hohenzollern; von Emil Bahrfeldt. In-4°, Berlin, Kühl.

Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances (Bouillon, Looz) depuis leurs annexions; par le Bon J. de Chestret de Haneffe. In-fol., Bruxelles, Hayez.

A Dictionary of Roman Coins, Republican and Imperial. Revised in part by C. Roach Smith, and completed by Frederick W. Madden, illustrated by upwards of 700 engravings on wood, chiefly executed by the late F. W. Fairholt; by S. W. Steven. In-8°, London, Bell.

État actuel de la numismatique rémoise; par L. Maxe-Werly. In-8°, Bruxelles, Gobbaerts.

IX. — PHOTOGRAPHIE

Manuel pratique de photographie; par A. Rossignol. T. II : Avec figures dans le texte et 4 planches photographiques hors texte. In-18 jésus, Tours, Paris, lib. Doin.

La Photogravure facile et à bon marché; par l'abbé J. Ferret. In-18 jésus, Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

Nouveau Guide pratique du photographe amateur; par G. Vieuille, de la Société française de photographie. 2e *édition*, entièrement refondue. In-18 jésus, Paris, impr. et librairie Gauthier-Villars et fils.

Manuel du touriste photographe; par Léon Vidal. Première partie. 2e *édition*, revue et augmentée. In-18, jésus, Paris, impr. et librairie Gauthier-Villars.

A B C de la photographie moderne, conte-

nant des instructions pratiques sur le procédé sec à la gélatine; par W. K. Burton, C. E. Traduit de l'anglais sur la 6e édition (1886) par G. Huberson. 3e *édition*, revue et augmentée. In-18 jésus, Paris, lib. Gauthier-Villars.

Procédés photographiques pour l'application directe sur la porcelaine, avec couleurs vitrifiables, de dessins, photographies, etc.; par E. Godard. In-12, VI-21 pages. Paris, imprimerie et librairie Gauthier-Villars et fils.

Traité élémentaire de photographie, à l'usage des amateurs-débutants; par E. Beleurgey de Raymond. In-8°, Paris, lib. du Comptoir français de photographie.

Les Levers photographiques et la Photographie en voyage. 1re et 2e parties : Application de la photographie aux levers de monuments et à la topographie; par le docteur Gustave Le Bon. In-12, Paris, Gauthier-Villars et fils.

X. — CURIOSITÉ.

Un grand amateur français du XVIIe siècle : Fabri de Peiresc; par Léopold Delisle, de l'Institut. Étude suivie du testament Inédit de Peiresc, publié et annoté par Ph. Tamizey de Larroque, correspondant de l'Institut. In-8°, Toulouse, lib. Privat.

Extrait des *Annales du Midi*. Tiré à part à 300 exemplaires.

Historique de la bijouterie française; par A. Dècle, président de la chambre syndicale des fabricants bijoutiers, joailliers, et des industries qui s'y rattachent. 1re *édition*. In-8°, Paris, imp. Prissette.

Album historique de la coiffure illustrée : Paris, imprim. lith. Lemercier et Cie.

La Céramique lyonnaise du XIVe au XVIIIe siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

L'Art du bois à Lyon au XVe et au XVIe siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Les Tapisseries et les Broderies à l'exposition de Limoges; par Camille Marbouty. In-8°, Limoges, lib. Ve Ducourtieux.

Les Vitraux et la Céramique à l'exposition de Limoges; par L. Moufle. In-8°, Limoges, librairie Ve Ducourtieux.

La Dentelle : origines, histoire, fabrication, lieux de production en France et à l'étranger; par A. Doumert. Petit in-8°, 143 p. avec gravures. In-8°, Poitiers, Oudin.

Les Femmes du XVIIIe siècle. La Duchesse de Polignac et son temps; par M. H. Schlésinger. In-18 jésus, avec portraits de la duchesse de Polignac et de Louis XVI dessinés par l'auteur et tirés en photogravure, et un portrait de Marie-Antoinette d'après une photographie du Musée de Versailles. Paris, lib. Ghio.

Les Anciennes Croix de chemins, de carrefours et de cimetières dans le pays rémois et les Ardennes. Recherches de topographie et d'archéologie, par Henri Jadart. In-8°. Reims, lib. Michaud.

Catalogue descriptif illustré de tous les timbres-poste et timbres-télégraphe parus depuis leur invention, avec leurs dates d'émission, leurs valeurs et leurs couleurs ainsi que les prix auxquels on peut se les procurer; par Arthur Maury. In-8°. Paris, imprim. Usinger.

L'École monastique d'orfèvrerie de Grandmont et l'Autel majeur de l'église abbatiale. Notice accompagnée de deux inventaires les plus anciens du trésor (1496-1515); par Louis Guibert. In-8°, Limoges, imprim. et libr. Ve Ducourtieux.

L'Orfèvrerie et les Émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges; par M. Louis Gibert. In-8°, Limoges, Ducourtieux.

Bijoux italiens, allemands et hongrois de l'époque de la Renaissance ayant figuré à l'Exposition d'orfèvrerie de Budapest. Texte historique et descriptif par M. Gaston Cougny. Grand in-4°, Paris, à la Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.

Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique pour 1889-1890 (4e année); par Ris-Paquot, artiste peintre. Illustré de nombreux dessins. In-18 jésus, 379 p. Paris, lib. Laurens.

Un livre d'heures de la maison de Champlais; par le comte de Bastard d'Estang. In-8°, 76 p., Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin.

Inscriptions tumulaires des anciens cimetières israélites d'Alger, recueillies, traduites, commentées et accompagnées de notices biographiques; par Isaac Bloch, grand-rabbin d'Alger. In-8°, IV-147 p., Paris, libr. Durlacher.

Les Orfèvres de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle; par M. Natalis Rondot. Grand in-8°, 101 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Les Grands Amateurs angoumoisins (XVe siècle-1789), avec 3 héliogravures; par Emile Biais, archiviste de la ville d'Angoulême. In-8°, 39 p., Angoulême, imp. Chasseignac.

Paris au XVIIIe siècle. Les Promenades à la mode. Publiées par Maurice Tourneux. Eau-forte d'Ad. Lalauze. In-16, XVI-119 p., Paris, imprim. Jouaust et Sigaux; Lib. des bibliophiles

Tiré à très petit nombre, papier vergé, titre rouge et noir.

Histoire des joyaux de la couronne de France d'après des documents inédits; par Germain Bapst. Ouvrage orné de 50 gravures. In-8°, III-727 p., Paris, libr. Hachette et Cie. 30 francs.

Notice historique sur les joyaux de la Couronne et objets des sacres exposés au Musée national du Louvre, galerie d'Apollon; par Emile Vanderheym. Avec une préface de Gaston Calmette. In-4°, IV-69 p. avec grav. et fac-similés, Paris, Imprim. nationale; libr. Bourloton.

Bibliographie et Iconographie de l'ordre des Religieuses augustines de Notre-Dame-de-Miséricorde. In-12, Paris, lib. Poussielgue.

Tiré à 100 exemplaires numérotés. — Petite bibliothèque oratorienne.

Réponse à la note de M. H. Barthety sur la mosaïque de la cathédrale de Lescar; par M. Lafollye. In-8°, 16 p., Pau, imp. Arcas.

La Vie lorraine d'autrefois d'après les Archives de Nancy, de Henri Lepage; par Alfred Rambaud. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Agenda de la curiosité, des artistes et des amateurs; par Aug. Dalligny. Année 1889. In-18, Paris, librairie Laurens.

Album d'Alsace et des Vosges; par L. Christmann. In-fol. Strasbourg, Noiriel.

Faiencefliesen aus alten türkischen Baudenkmälern; von G. Baumeister. In-fol, Nüremberg, Schrag.

Modèles pratiques de tentures par F. Lamotte. In-fol., Paris, Claesen.

Národni vysívaní lidu moravského. In-fol., Prag, Urbánek.

Broderies nationales moraves. Broderies Hannaques de la Moravie. Publiées par Antoinette Walter et Hermine Tichy.

XI. — BIOGRAPHIES.

Honoré Fragonard : sa vie et son œuvre; par le baron Roger Portalis. Eaux-fortes par Lalauze, Champollion, Courtry, de Mare, Wallet, Greux, Weyrassat, Boilvin, Monziès, Salmon et Jazinski. In-8°, XII-352 p., Paris, libr. Rothschild.

Artistes contemporains des pays de Guyenne, Béarn, Saintonge et Languedoc (Léon Bonnat, Maxime Lalanne, Fromentin, Brascassat, Goya, Rosa Bonheur, Falguière, Léo Drouyn, Chabry, Diaz, Ingres.) Notices par MM. Louis Bauzon, Paul Berthelot, Paul Bonnefon, Ch. Chaumet, Ch. Marionneau. Laurent Mathéron, E. Toulouze, E. Vallet. Ouvrage orné de 10 planches hors texte et de nombreuses illustrations dans le texte. In-8°, Paris, libr. Gounouilhou.

Une victime du vandalisme révolutionnaire : Frère Jean André, peintre des Jacobins de la rue du Bac (1662-1753). In-8°, Vannes, librairie Lafolye.

Le Peintre F. Doyen et l'origine du Musée des monuments français; par Henri Stein. In-8°, 35 p., Paris, imp. Plon, Nourrit.

Les Artistes célèbres. Van der Meer, de Delft; par Henry Havard In-8°, Paris, librairie de l'Art.

François Rude; par Alexis Bertrand. In-4°, 126 p. avec 29 grav., Paris, imprim. Ménard et Augry; lib. de l'Art.

Lalyame Hendricy et Mimerel, sculpteurs et médailleurs à Lyon au XVIIe siècle; par M. Natalis Rondot. Grand in-8°, 44 pages et 2 portraits, Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Lays, peintre de fleurs; par Aimé Vingtrinier. Grand in-16, librairie Georg.

Les Jean Limosin, émailleurs; par Louis Bourdery, peintre émailleur. In-8°, Limoges, lib. Ve Ducourtieux.

Gabriel Max. Eine Kunsthistorische Skizze; Von N. Mann. In-8°, Leipzig, Weber.

Living New England artists; biographical sketchs; by Frank Robinson. In-8°, Boston, Cassino.

Hans Holbein von Th. v. Liebenau. In-4°, Luzern, Prell.

Alcuni artisti cremonesi, operi di M. Caffi. In-8°, Milano, Prato.

Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael, von Dr Paul Müller-Walde. In-fol, München, Hirth.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Revue (la) des Beaux-Arts, bimensuelle. 1re année. N° 1, 15 janvier 1889. In-8°, Paris, libr. Savine.

Enlumineur (l'), journal d'enseignement et de propagation de l'art de l'enluminure, de la miniature et de la calligraphie. In-4°, Paris, Chamerot.

The Amateur. Pattern sheets for fret, carved and inlaid work, painting on wood and other similiar domestic Art. In-4°, Münich, Mey.

Wiener vorlegeblätter für archaeologische Uebungen. Herausgegeben von Otto Beundorf. In-fol. Wien, Hölder.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1889

TRENTE-UNIÈME ANNÉE. — TOME PREMIER. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Paul Mantz.	WATTEAU (1er article).	5
Baron Roger Portalis. .	LA GRAVURE EN COULEURS (2e article)	29
Émile Molinier.	LE TRÉSOR DE SAINT-MARC A VENISE (4e et dernier article).	42
André Michel.	LA DÉCORATION DE L'HOTEL DE VILLE DE PARIS. . . .	51
Salomon Reinach. . .	COURRIER DE L'ART ANTIQUE	57
L. Gonse, A. de Lostalot.	BIBLIOGRAPHIE. — Le « Fragonard » de M. le baron Roger Portalis; Publications diverses des librairies Hachette, Didot, Rothschild et Ch. Delagrave.	74

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Édouard Humbert. . .	JEAN-ÉTIENNE LIOTARD (2e article).	89
W. Bode.	LA RENAISSANCE AU MUSÉE DE BERLIN (7e article). .	107
H. de Chennevières. .	CHARDIN AU MUSÉE DU LOUVRE (2e et dernier article).	121
Germain Bapst.	LES PLANCHES DE MOREAU LE JEUNE POUR LES FÊTES DE LA VILLE DE PARIS (1782).	131
Gustave Gruyer	LES LIVRES A GRAVURES SUR BOIS PUBLIÉS A FERRARE (4e article).	137
Gerspach.	ANALYSES DE TAPISSERIES (1676 et 1814).	159
T. de Wyzewa.	LE MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE.	164

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Paul Mantz.	WATTEAU (2e article).	177
Baron Roger Portalis. .	LA GRAVURE EN COULEURS (3e article).	196
L. de Fourcaud.	FRANÇOIS RUDE (4e article).	213
Alfred de Lostalot. . .	EXPOSITIONS DIVERSES : Peintres-graveurs et Société des Aquarellistes.	234
Gustave Gruyer.	LES LIVRES A GRAVURES SUR BOIS PUBLIÉS A FERRARE (5e article).	241
Alfred Darcel.	LA COLLECTION DE M. ERNEST ODIOT.	247
Claude Phillips.	CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : L'Exposition d'hiver de la Royal Academy.	259

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Georges Lafenestre. . .	ALEXANDRE CABANEL.	265
Duc de Rivoli.	NOTES COMPLÉMENTAIRES SUR QUELQUES LIVRES A FIGURES VÉNITIENS DE LA FIN DU XVe SIÈCLE. . . .	281
Édouard Humbert. . .	JEAN-ÉTIENNE LIOTARD ET SES ŒUVRES (3e et dernier article).	292
Émile Molinier.	LE MUSÉE POLDI-PEZZOLI, A MILAN (1er article). . . .	309
Baron Roger Portalis .	LA GRAVURE EN COULEURS (4e article).	322
Gustave Gruyer.	LES LIVRES A GRAVURES SUR BOIS PUBLIÉS A FERRARE (6e et dernier article).	339
Henry Hymans.	CORRESPONDANCE DE BELGIQUE.	347

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Louis Gonse.	EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : COUP D'ŒIL AVANT L'OUVERTURE	253
H. Taine.	ÉDOUARD BERTIN.	359
L. Bonnat	BARYE.	374
F.-A. Gruyer.	LE SAINT GEORGES ET LES DEUX SAINT MICHEL DE RAPHAEL, AU MUSÉE DU LOUVRE	383
Maurice Tourneux. . .	L'EXPOSITION HISTORIQUE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE.	403
Henry Hymans.	CORRESPONDANCE DE BELGIQUE : Exposition rétrospective de peinture à Gand, etc.	416
T. de Wyzewa.	MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE.	428

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Maurice Hamel.	Salon de 1889 (1er article).	441
Paul Mantz	Watteau (3e article).	455
Louis Gonse.	Exposition universelle de 1889 : Coup d'œil sur les Beaux-Arts	473
Henry de Chennevières.	Exposition universelle de 1889 : La Gravure du siècle au Champ de Mars	477
W. Bode	La Renaissance au Musée de Berlin (8e article) . .	487
Alfred Darcel	Bibliographie : Histoire des joyaux de la Couronne de France, par Germain Bapst.	506
Paulin Teste.	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1889 . .	513

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Œuvres de Watteau : — Encadrement ovale destiné à l'ornementation d'un frontispice, gravé par Moyreau; Portrait de Watteau, par lui-même, gravé par Boucher; Le Buveur, gravé par Aveline; Le Dénicheur de moineaux, gravé par Boucher; Nikou, peinture gravée par le même; L'Homme appuyé et Femme assise, d'après des eaux-fortes du maître; La Danse champêtre, d'après Watteau, en cul-de-lampe. . . . . 5 à 28

Groupe de l' « Embarquement pour Cythère », eau-forte de M. Borrel d'après le tableau de Watteau au Musée du Louvre; gravure tirée hors texte. . . 14

Buste de jeune fille, par Demarteau d'après Boucher, fac-similé typographique gravé et imprimé en couleurs par M. Gillot; gravure tirée hors texte. . . 30

Cartouche contenant la lettre C, d'après Eisen; Cul-de-lampe, d'après une gravure sur bois de Beugnet. . . . . 29 à 41

Mistress Damer, fac-similé, exécuté par M. Dujardin, d'une estampe en couleurs de Schiavonetti d'après R. Cosway (Cabinet de M. Béraldi), imprimé « à la poupée » par M. Eudes; gravure tirée hors texte. 38

Trésor de Saint-Marc à Venise : — Fragment d'un devant d'autel en argent doré (art vénitien du commencement du xve siècle), en bande de page; Vase antique en onyx, monté en argent doré (travail vénitien du xiiie siècle), en lettre; Vase en onyx, monté en argent doré (travail byzantin); Siège ducal en bois sculpté. . . . . 42 à 49

Lady Price, fac-similé, exécuté par M. Dujardin, d'une estampe à la manière noire de John Jones d'après Reynolds, gravure tirée hors texte. 54

Monuments de l'art antique : — Fronton occidental du Temple de Jupiter à Olympie (Restauration), en bande de page; Victoire en bronze (Musée de Berlin), en lettre; Disque assyro-phénicien découvert en Crète (Musée de Candie); Fragment de peinture murale découvert à Mycènes; Angle d'un des frontons du Parthénon d'Athènes complété d'après un vase peint; Esculape, bas-relief découvert à Épidaure (Musée d'Athènes); Apollon et Marsyas, Muses, trois bas-reliefs découverts à Mantinée (même musée); La Barque de Charon, peinture de lécythe blanc (même musée); Deux femmes grecques, Europe sur le taureau, Hercule et Achéloüs, peintures de vases décoratifs découverts à Suessula; Femmes grecques jouant à la Morra, peinture d'un vase de la collection Dzialynska. . . . . 57 à 72

Pages.

Tête de lettre, d'après un dessin de Fragonard; Portrait de Fragonard par lui-même (dessin de la collection de M. E. Paillet); Médaillon de César Borgia, en cul-de-lampe; Torse de satyre attribué à Praxitèle (Musée du Louvre); Trappiste en prière, par J. Henner; L'Autel des Antonites d'Issenheim, à Colmar; Groupe de deux époux sur le couvercle d'une urne en terre-cuite (Musée de Volterra); Amour, d'après Prud'hon, en cul-de-lampe. — Gravures empruntées à diverses publications des librairies Rothschild, Hachette, Didot et Ch. Delagrave. . . . . 74 à 88

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Ornement gravé sur étain (Allemagne, XVIIe siècle), en tête de page; Portrait de Liotard, par lui-même (eau-forte originale désignée par l'artiste comme un essai « d'effet clair-obscur sans sacrifice »), en lettre; Deux femmes de Chio (mai, 1738), dessins de Liotard aux crayons de couleur (Musée du Louvre); Projet de console, par François de Cuvilliès, en cul-de-lampe. . . . . 89 à 106

Mme de la Live d'Epinay, par Liotard; héliogravure de M. Dujardin; dessin de M. L. Boisson d'après le pastel du Musée de Genève; gravure tirée hors texte. 98

La Dialectique offrant un livre à Frédéric d'Urbin, par Melozzo da Forli (Musée de Berlin); Marqueterie de bois d'une stalle de Santa-Maria-in-Organo, à Vérone (d'après un dessin de l'Art pratique publié par M. G. Hirth), en cul-de-lampe. . . . . 109 à 120

Portraits de Chardin et de sa femme (pastel du Musée du Louvre), d'après une eau-forte de Léopold Flameng; La Fontaine de cuivre, par Chardin (Musée du Louvre). . . . . 121 à 129

Le Bénédicité, par Chardin, eau-forte de M. Gaujean d'après le tableau du Musée du Louvre; gravure tirée hors texte. 122

Illustrations de livres publiés à Ferrare : — Cadre emprunté au « De Claris Mulieribus » (Ferrare, 1497); L'Infirmerie dans un couvent, L'Étude dans un cloître, La Discipline, La Confession, La Lecture religieuse, Les Suggestions de la coquetterie, Les Visites mondaines au parloir, Jeunes gens à la grille d'un cloître, Prêtre bénissant des religieuses : neuf gravures tirées des « Epistole de Sancto Hieronymo » (Ferrare, 1497); L'Ange de l'Annonciation, gravure tirée des « Quæstiones methaphisicales » (Ferrare, 1499), en lettre; Saint Christophe, gravure tirée d'un « Missel à l'Usage des Chartreux » (Ferrare, 1503) . . . . . 137 à 153

Feuille d'études, par Antoine Watteau, gravure de M. Dujardin d'après un dessin à la sanguine, relevée de pierre noire et de craie (Musée du Louvre); gravure en couleurs imprimée par superposition de planches tirées hors texte. 142

Le Roi d'œillet, figure d'un jeu de cartes rond du Maître P. W.; Portrait de momie (Découvertes de M. Graf à El-Faiyoum); Sainte Catherine, gravure du Maître L. Cz. . . . . 165 à 173

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Pages.

Œuvre de Watteau : — La Favorite de Flore, panneau décoratif, en bande de page; Étude de tête de femme en lettre; Recrues allant rejoindre le régiment, d'après la gravure de Thomassin; Escorte d'équipage, d'après la gravure de L. Cars ; Le Printemps, d'après la gravure de Desplaces ; Fleuron du XVIIIe siècle, en cul-de-lampe. . . . . 177 à 195

Mezzetin, eau-forte de M. L. Muller, d'après le tableau de Watteau au Musée de l'Ermitage; gravure tirée hors texte. 190

Le Menuet de la Mariée, par De Bucourt, héliogravure de M. Dujardin, d'après une épreuve d'état de la planche de noir, appartenant à M. Muhlbacher ; gravure tirée hors texte. 206

Portrait de Rude, jeune, d'après une lithographie; Le Petit Pêcheur napolitain (Musée du Louvre), par François Rude. . . . . 217 à 225

Tête de page et cul-de-lampe, par M. Bracquemond. . . . . 234 à 240

Victor Hugo, étude à la pointe sèche par M. A. Rodin ; gravure tirée hors texte. 238

Lettre L, empruntée à un livre imprimé à Ferrare; Portrait de l'Arioste, gravure tirée de l' « Orlando furioso » (Ferrare, 1532); Cristoforo Messisbugo, par Antonio Hucher, gravure tirée des « Banchetti » des Messisbugo (Ferrare, 1539). . . . . 241 à 245

Objets d'art de la collection de M. Ernest Odiot : Le Calvaire, grand triptyque en émail de Limoges, en tête de page; La Vision d'Ezéchiel, ivoire allemand du XIe siècle, en lettre; La Vierge avec l'Enfant-Jésus, peinture flamande du XVIe siècle; Sainte Catherine, panneau attribué à Hans Memling. . . . . 247 à 257

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Tête de page composée et gravée par Claude Mellan ; Portrait d'Alexandre Cabanel, en-tête de lettre; Études pour la « Glorification de saint Louis », au Musée du Luxembourg, et pour le « Triomphe de Flore » : dessins de l'artiste gravés en fac-similés. . . . . 265 à 273

Saint Louis enfant, étude au crayon par Alexandre Cabanel, pour la peinture du Panthéon; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. 274

Bordure de page de l' « Appien » de Ratdolt (Venise, 1477); Le Jugement dernier, gravure tirée des « Epistole e Evangeli »; L'Entrée à Jérusalem, gravure tirée des « Méditations » (Venise, 1500); Triomphe tiré du « Songe de Poliphile » d'Alde Manuce (Venise, 1499). . . . . 281 à 289

Vierge entourée de saints, gravure italienne du XVe siècle (Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise); héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. . . 290

Femme de Smyrne, dessin de Liotard (1738), au Musée du Louvre, en lettre. 292

Pages.

Lettre I tirée d'un livre italien du xve siècle; La Vierge à l'enfant, par Sandro Botticelli, et Figure de Sainte, par Lorenzo Costa : tableaux du Musée Poldi-Pezzoli à Milan; Camée antique, en cul-de-lampe. . 309 à 321

La Vierge et l'Enfant Jésus, eau-forte de M. P. Avril d'après le tableau de G.-A. Boltraffio au Musée Poldi-Pezzoli; gravure tirée hors texte. 310

La Jardinière, gravure en matière de crayon, par Demarteau d'après Boucher; fac-similé gravé et imprimé en couleurs par M. Gillot; planche tirée hors texte. 326

Lettre C empruntée à un livre imprimé à Ferrare; Une cuisine, gravure tirée des « Banchetti » de Messisbugo (Ferrare, 1549) . . . . . 339 à 341

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Exposition universelle de 1889 : — Travée du Palais des Beaux-Arts construit par M. Formigé en encadrement de page; Palais des Industries diverses, par M. Bouvard. . . . . 353 à 357

Trois vues prises dans la forêt de Fontainebleau : dessins à la plume d'Édouard Bertin; Villa italienne en cul-de-lampe. . . . . 361 à 373

Portrait de Barye, d'après un dessin de Villemot, appartenant à M. G.-A. Lucas, en tête de lettre; Lion par Barye (Guichet des Tuileries); Jaguar dévorant un lièvre, par le même (Collection de M. Bonnat); Tigre dévorant un crocodile, par le même, en cul-de-lampe. . . . . 374 à 382

Aurochs attaqué par un serpent, eau-forte de M. Henry Guérard, d'après un bronze de Barye appartenant à M. Bonnat; gravure tirée hors texte. . . . 378

Étude pour le Saint Georges du Musée du Louvre (dessin de Raphaël, au Musée des Offices); Étude pour le Saint Georges à la Jarretière, du Musée de l'Ermitage (id., id.); gravures empruntées au « Raphaël » de M. Eugène Muntz publié par Hachette et Cie. Le Petit saint Michel et le Grand saint Michel de Raphaël, au Musée du Louvre, d'après des gravures du Recueil de Landon. . . . . 385 à 397

Études de têtes, par Antoine Watteau, gravure de M. Dujardin d'après un dessin à la sanguine, relevée de pierre noire et de craie (Musée du Louvre); gravure en couleurs imprimée par superposition de planches tirées hors texte. (Voir l'article, page 177) 402

Exposition de la Révolution française : — Portrait de Danton, d'après un dessin de David (Musée Wicar), en lettre; Fac-similé de l'ordre d'exécution de Rabaut-Saint-Étienne; Le Peletier de Saint-Fargeau, par David, fac-similé de l'épreuve unique de la gravure d'A. Tardieu (Cabinet des Estampes); Le Culte naturel, fac-similé d'une estampe de Mallet; « Faudra ben qu' ça finisse », estampe satirique du commencement de la Révolution, en cul-de-lampe. . . . . 403 à 415

Exposition rétrospective de Gand : — Portrait de Jean sans Peur, peinture flamande du xve siècle (Collection de M. le comte de Limburg-Stirum); La Cuisine, peinture de Jean Steen (Collection de M. le baron Van Loo); Portrait de dame en costume Louis XVI, par Wille (Collection de M. A. Dael). 417 à 425

Colonne de « Kaiserpfalz », à Wimpfen, en lettre; Statue équestre de Conrad III dans la cathédrale de Bamberg; Groupe en bois du Maître de Creglingen (South-Kensington Museum); Vue intérieure de Saint-Géréon à Cologne; Deux portraits trouvés en Égypte, par M. Flinders Petrie. 428 à 439

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement de page, d'après la bordure d'un panneau décoratif de M. Ad. Guillon, au Salon de 1889 441

Portrait de Mme D.-A., par A. Cabanel (Salon de 1889) ; eau-forte de M. A. Jacquet, tirée hors texte 448

Bretonnes au Pardon, dessin de M. Dagnan-Bouveret d'après un fragment de son tableau du Salon ; héliogravure Dujardin, tirée hors texte. 454

Œuvres de Watteau : Pèlerin de l'île de Cythère; Le Marais, d'après la gravure de L. Jacob; Portrait de J.-B. Rebel (gravure de Moyreau); Le Concert : Portraits de Watteau et de Julienne (gravure de Tardieu); Bon voyage (gravure de B. Audran). . . . . 454 à 472

Cul-de-lampe, d'après un cartouche composé par M. P. Sédille. (Exposition universelle de 1889) 486

Étude pour le « Triomphe de Flore » (plafond du Pavillon de Flore, au Louvre), dessin de A. Cabanel (Exposition universelle) ; héliogravure Dujardin, tirée hors texte. 486

Musée de Berlin : Portrait d'un jeune Vénitien, par Antonello de Messine, en lettre; La Résurrection, tableau attribué à Léonard de Vinci . . . 487 et 497

Diadème rubis exécuté en 1807, par la maison Bapst, pour l'Impératrice Joséphine, en tête de page ; Girandole d'Anne d'Autriche, d'après le Recueil de Maréchal, en lettre; Diadème à la grecque, exécuté par la maison Bapst pour l'Impératrice Eugénie, en cul-de-lampe. . . . . 506 à 512

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.